Die Aesthetik

für

gebildete Leser

von

Karl Heinrich Ludwig Pölitz

ordentlichen Professor des Natur- u. Völker-
rechts auf der Universität Wittenberg
u. des akad. Seminariums Director.

IIter Theil.

Leipzig 1807,
bei J. C. Hinrichs.

Inhalt.

Zweiter Theil.

Theorie der schönen Künste.

1) Dichtkunst.

71. Verwandschaft der Künste der Zeit unter sich. S. 3
72. Die Sprache, als Medium der Darstellung in Dichtkunst und Redekunst. 4
73. Verschiedenheit der Prosa, Poesie und Beredsamkeit. 5
74. Charakter der Dichtkunst. 8
75. Anwendung des Gesetzes der Form auf die Producte der Dichtkunst. 10
76 Technik der Poesie. 14
77. Klassifikation der Dichtungsarten. 19
78. a. Literatur der Poesie. 22

78. b. A) Die lyrische Form der Poesie. S. 25
79. 1) Das Lied. 28
80. α) Das geistliche Lied. 30
81. β) Das profane Lied. 32
82. 2) Die Cantate. 42
83. 3) Die Elegie. 51
84. 4) Die Heroide. 60
85. 5) Die Ode. 62
86. 6) Die Hymne. 74
87. 7) Die Dithyrambe. 78
88. 8) Das Sonett. 81
89. 9) Endreime (bouts rimés.) 86
90. 10) Das Madrigal. 87
91. 11) Das Rondeau und Triolet. 89
92. 12) Die Rhapsodie. 90
93. B) Die didactische Form der Poesie. Das Lehrgedicht. 97
94. C) Die epische Form der Poesie. 106
95. 1) Die Epopöe. 110
96. 2) Die Romanze oder Ballade. 117
97. 3) Die Legende. 127
98. 4) Die poetische Erzählung. 131
99. 5) Der Roman. 137
100. 6) Die äsopische Fabel. 144
101. D) Die dramatische Form der Poesie. 151
102. 1) Das Trauerspiel. 155
103. 2) Das Lustspiel. 161
104. 3) Das Schauspiel. 165
105. 4) Das Singspiel. 167
106. α) Das Melodrama. 168
107. β) Die Oper. 169
108. γ) Die Operette. 170
109. Dialog und Monolog. 172
110. E) Die Ergänzungsklasse der gemischten Formen der Poesie. 174

III.	1) Die Idylle.	S. 176
112.	2) Die poetische Epistel.	186
113.	3) Die poetische Schilderung.	191
114.	4) Die Satyre.	200
115.	5) Die Parodie und Travestirung.	205
116.	6) Das Räthsel.	208
117.	7) Die Charade und der Logogryph.	209
118.	8) Das Sinngedicht und Epigramm.	210

2) Redekunst.

119.	Begriff der Rhetorik.	213
120.	Grenzlinie zwischen Rhetorik und Theorie des Styls	214
121.	Eigenschaften des Redners.	221
122.	Eintheilung der Rhetorik.	227
123.	Literatur der Rhetorik.	228
124.	Thema der Rede.	237
125.	Technik der Rede.	238
126.	Der rhetorische Periodenbau.	242
127.	Die einzelnen rhetorischen Formen.	245
128.	Die Declamation.	254
129.	Der Wohlklang.	254
130.	Fortsetzung.	257
131.	Bedingungen der guten Declamation.	261
132.	Fortsetzung.	266
133.	Literatur der Declamation.	268

2) Tonkunst.

134.	Wesen der Tonkunst.	272
135.	Tonkunst, als Kunst der Zeit.	273
136.	Verwandtschaft der Tonkunst und Dichtkunst.	273
137.	Tonkunst, als Kunst überhaupt.	274
138.	Melodie und Harmonie.	275
139.	Musikalischer Rhythmus und musikalisches Zeitmaas.	276

140. Charakter der Töne. S. 279
141. Allgemeine Gesetze für die ästhetische Vollendung in der Musik. 285
142. Literatur der Tonkunst. 288
143. Der Komponist und Virtuose. 297
144. Gesangkunst. 300
145. Untergattungen der Gesangkunst. 303
146. Instrumentalmusik (Kammerstyl.) 310

4) Mahlerei.

147. Charakter der Mahlerei. 312
148. Klassifikation der mahlerischen Darstellungen. 313
149. Technik der Mahlerei. 315
150. Schönheit der Mahlerei. 317
151. Einzelne Gattungen der Mahlerei. 318
152. Arabesken. 323
153. Hauptschulen der Mahlerei. 324
154. Literatur der Mahlerkunst. 328

5) Plastik (Bildnerei überhaupt.)

155. Charakter der Plastik. 332
156. Plastik als Kunst des Raumes. 333
157. Verschiedene Arten der Plastik. 334
158. Statuen. 336
159. Stukkatur. 341
160. Possirkunst. 341
161. Steinschneidekunst. 342
162. Relief. 343
163. Formschneidekunst. 345
164. Kupferstecherkunst; Aetzkunst; schwarze Kunst; Arbeiten in aqua tinta ꝛc. 347
165. Aetzen auf Glas. 350
166 Bildwirker - und Stickerkunst. 352
167. Literatur der Plastik. 352

6) Gartenkunst.

168. Gartenkunst als schöne Kunst. S. 356
169. Gartenkunst als Kunst des Raumes. 357
170. Verhältniß der Natur zur Kunst in der Gartenkunst. 358
171. Resultate aus dem Vorhergehenden. 361
172. Verschiedenheit des Gartengeschmackes. 366
173. Literatur der Gartenkunst. 370

7) Baukunst.

174. Charakter der Baukunst. 375
175. Technik der Baukunst. 377
176. Aesthetik der Baukunst. 377
177. Verschiedener Styl in der Baukunst. 378
178. Literatur der Baukunst. 381

8) Mimik.

17. Begriff der Mimik. 385
180. Mimik als Kunst, und zwar als Kunst des Raumes und der Zeit zugleich 385
181. Aesthetischer Charakter des mimischen Künstlers. 386
182. Die Mimik in Verbindung mit der rednerischen Darstellung. 389
183. Die Mimik des Schauspielers. 390
184 Pantomime als ein in sich zusammenhängendes Ganze. 391
185. Der mimische Accent. 392
186. Literatur der Mimik. 393

9) Tanzkunst.

187. Charakter der Tanzkunst. 395
188. Eintheilung des Tanzes. 396
189. Das theatralische Ballet. 397

190. Bedingungen der ästhetischen Schönheit eines Ballets. 399
191. Choreographie. 400
192. Literatur der Tanzkunst. 401

10) Schauspielkunst.

193. Begriff der Schauspielkunst. 403
194. Aesthetische Forderungen an den Schauspieler. 404
195. Fortsetzung. 405
196. Declamation und Mimik des Schauspielers. 406
197. Fortsetzung. 407
198. Uebrige Eigenschaften des Schauspielers. 409
199. Aesthetische Forderungen an die Direction. 411
200. Literatur der Schauspielkunst. 412

Die Aesthetik für gebildete Leser.

Zweiter Theil.

Zweiter Theil.

Theorie der schönen Künste.

1) Dichtkunst.

71.

Verwandtschaft der Künste der Zeit unter sich.

Die Zeit ist die in dem Wesen des Menschen begründete ursprüngliche Form der Anschauung für das Nacheinanderseyn und die Aufeinanderfolge der wahrgenommenen Erscheinungen. Für drei Künste enthält aber die Zeit die unmittelbare Bedingung der Darstellung; für Dichtkunst, Redekunst und Tonkunst.

Unter diesen drei Künsten sind aber Dichtkunst und Redekunst näher mit einander verwandt, als beide mit

der Tonkunst; denn die ersten stellen dar durch artikulirte, die letztere aber stellt dar durch unartikulirte Töne.

72.

Die Sprache, als Medium der Darstellung in Dichtkunst und Redekunst.

Die Bedingung aller ästhetischen Darstellung in der Dicht- und Redekunst ist die Sprache, oder das in sich abgeschlossene Ganze von artikulirten Tönen, durch welche die innern Zustände des Menschen nach außen unter einer bestimmten und charakteristischen Versinnlichung mitgetheilt werden können.

Ob nun gleich den Worten, deren sich die Sprache in der Darstellung bedient, zunächst Vorstellungen zum Grunde liegen, und alle Sprachdarstellung unmittelbar der vorausgegangenen Vorstellung entspricht; so ist doch, in Beziehung auf die (nach der ursprünglichen Gesetzmäßigkeit seines Gemüthes) dreifach verschiedenen innern Zustände des Menschen, die Sprache nicht blos auf die Darstellung von Vorstellungen beschränkt; sie kann auch die in dem Menschen angeregten Gefühle und Triebe bezeichnen, und in der Darstellung selbst ist für jeden genauen Beobachter die Quelle des dargestellten Stoffes unverkennbar, ob sie nämlich aus bloßen Vorstellungen, oder aus angeregten Gefühlen und Trieben entspringe.

73.

Verschiedenheit der Prosa, Poesie und Beredsamkeit.

Entspringt die Darstellung unmittelbar und zunächst aus Vorstellungen; so entsteht daraus die Sprache der Prosa, weil die Prosa zunächst Ausdruck und Darstellung von Begriffen ist. — Zwar steht auch die Sprache der Prosa unter dem Gesetze der Form, d. h. in der Form der prosaischen Darstellung sollen Korrectheit und Schönheit identisch verbunden seyn; aber die Schönheit des prosaischen Styles geht nicht, wie die Schönheit der poetischen und rhetorischen Form, aus der Bewegung, Rührung und Erschütterung des Gefühls, nicht aus der höhern Thätigkeit der productiven Phantasie, sondern nur aus der mehr oder wenig starken Theilnahme der Phantasie an den vergegenwärtigten und darzustellenden Btgriffen hervor. — Bei dem Prosaiker, dem aber deshalb das Vorhandenseyn und die Mitwirkung des Gefühls- und Begehrungsvermögens nicht abgesprochen wird, ist das Vorstellungsvermögen in vorzüglicher und beinahe ausschließender Wirksamkeit; Begriffe und Ideen schweben ihm vor, die nur von fern die Saiten des Gefühls und der Bestrebung berühren, und diese Begriffe und Ideen bringt er durch die Sprache zur Darstellung. Nothwendig muß in dieser Darstellung das Kolorit ihres Ursprungs — aus dem Vorstellungsvermögen — erkannt werden, und alle Schönheit der prosaischen Darstellung beruht auf der Erscheinung derjenigen Eigenschaften der Schönheit in der Form, welche aus der Theilnahme der, bei der Thätigkeit des Verstandes concurrirenden, Phantasie hervorgehen, deren Wir-

kungen sich aber ganz anders in der Form ankündigen, wenn diese Form aus dem Zusammentreffen des innigsten Gefühls und der idealisirenden (productiven) Phantasie entspringt. So kann also der prosaischen Form wohl Anmuth und Kraft zukommen; sie kann scherzhaft, humoristisch, satyrisch seyn; aber das Erhabene, das Rührende, das Pathetische u. s. w. ist nur der Poesie und Rhetorik eigenthümlich.

Enthält die Sprache der Prosa zunächst Ausdruck und Darstellung von Begriffen; so ist die Sprache der Poesie Darstellung von subjectiven Gefühlen, deren Ausdruck sich, wegen des Zusammenwirkens der idealisirenden Phantasie mit dem Gefühle, in einer reichen und mannigfaltig schattirten Bildersprache ankündigt. Da aber das Gefühl nicht unmittelbar als Gefühl in der Sprache dargestellt werden kann, sondern nur mittelbar durch Vorstellungen, in welche die Gefühle aufgelöset werden müssen; so kann auch die Sprache der Poesie von der Sprache der Prosa nur nach der Zurückführung auf ihren Ursprung im Gefühlsvermögen und nach der Wahrnehmung der Wirksamkeit der idealisirenden Phantasie bei der Hervorbringung der Form unterschieden werden. Dadurch unterscheidet sich denn der Organismus einer vollendeten poetischen Form wesentlich von dem Organismus eines vollendeten Products der Prosa, in welchem das Gesetz der Form nur die Totalität der Darstellung von Begriffen bewirkt. Auch schimmert überall in der Prosa das darstellende Individuum hervor; aber in der Poesie verklärt sich die Individualität des Dichters zur reinsten und freiesten Repräsentation der vollendeten Menschheit. Denn der Dichter versinnlicht die reine

Menschheit in der Unendlichkeit ihrer Gefühle, und seine Begeisterung hebt ihn über die Schranken des Individuellen, und stellt ihn in den Mittelpunct seines ganzen Geschlechts. Zu diesem spricht er; in dem Charakter und in dem Namen desselben schildert er; so wie er fühlt, sollen und können alle fühlen, denn in allen ist dieselbe Unermeßlichkeit des Gefühls, derselbe Zusammenhang der idealisirenden Phantasie mit dem Gefühle begründet. Das Idealische ist ein Gemeingut der menschlichen Natur, und wenn der Wille vergeblich dasselbe zu realisiren strebt, so vermag doch das Gefühl, dasselbe zu ergreifen, und die Phantasie kann in der Glut ihrer Begeisterung einen Wiederschein desselben auf die dichterische Darstellung übertragen.

Die Sprache der Beredsamkeit endlich, welche in den ästhetisch-rhetorischen Formen herrscht, entspringt zunächst aus den angeregten Trieben und Bestrebungen des Begehrungsvermögens und aus dem Zusammenhange der Bestrebung mit dem Gefühle. Die Sprache der Beredsamkeit stellt also nicht blos Vorstellungen, wie die Sprache der Prosa, nicht blos Gefühle, wie die Sprache der Poesie, dar; sie versinnlicht die hohe Bewegung und das rege Leben der angeregten Triebe und Bestrebungen, und wirkt, durch ihre vollendeten Formen, wieder zunächst auf die Bestrebungen Anderer, mit denen aber jedesmal Gefühle vergesellschaftet sind. — So nahe nun auch, wegen der gleichmäßigen Belebung des Gefühls mit dem Bestrebungsvermögen, die Rhetorik mit der Poesie verwandt ist; so wird doch die Sphäre der Sprache der Beredsamkeit gegen die Sphäre der poetischen Darstellung dadurch genau begrenzt, daß jene nicht ausschließend und nicht

zunächst das Gefühlsvermögen anregt, sondern daß sie unmittelbar aus der höhern Wirksamkeit der menschlichen Bestrebungen entspringt, und durch die vollendete Form der Darstellung wieder auf den Willen wirkt. Sie beabsichtigt also zunächst weder Belehrung und Ueberzeugung, wie die Prosa; noch zunächst Rührung und Erschütterung des Gefühls, wie die Poesie: sie will vielmehr Handlungen veranlassen, die dem beabsichtigten Zwecke des Redners angemessen sind. — Da eben so, wie in der Poesie, die Sprache das Medium ihrer Darstellung ist; so kann ihr wesentlicher und eigenthümlicher Charakter gleichfalls nur durch die Zurückführung der rhetorischen Formen auf den Ursprung ihrer Darstellungen in dem menschlichen Bestrebungsvermögen erkannt werden.

74.

Charakter der Dichtkunst.

Alles Große und Edle des Menschen endigt sich in den Idealen, die sich in dem innern Heiligthume seines Wesens entfalten. Wenn diese Ideale, die aus der freiesten Versinnlichung der höchsten und letzten Ideen der Vernunft vermittelst der productiven Phantasie entspringen, von dem Bestrebungsvermögen als die erhabensten Zielpuncte der freien Thätigkeit des Willens festgehalten werden, um sie zu realisiren; so ergreift sie das Gefühlsvermögen mit seiner ganzen Kraft, weil die in derselben versinnlichte höchste Vollendung der menschlichen Natur das Gefühl innig rühren und mächtig erschüttern muß. Je stärker sie aber auf das Gefühl wirken; desto gewisser nimmt es sie wahr als unermeßlich, grenzenlos

und überschwenglich. — Steht nun mit dieser Innigkeit des Gefühls die productive Kraft der Phantasie in Verbindung; so entspringt aus dem, seinem Wesen nach unerklärbaren, Zusammenwirken beider die dichterische Begeisterung, welche ohne die Vergegenwärtigung des Idealischen und ohne den Drang zur Darstellung desselben nicht denkbar ist. Das poetische Leben, d. i. die mächtige Anregung und Erschütterung des Gefühls durch das Idealische, und die durch die Rührung des Gefühlsvermögens erhöhte und gesteigerte Kraft der Phantasie zur Producirung einer Form, ist die Bedingung der poetischen Darstellung. Diese Darstellung muß aber, wenn sie auf Vollendung Anspruch machen will, vermittelst einer Form geschehen, welche die angeregten subjectiven Gefühle, ohne alle Zurückführung derselben auf gewisse Begriffe und Ideen, und ohne alle Beziehung derselben auf gewisse zu erreichende Zwecke, als reine und unmittelbare Gefühle ausspricht, und in ihrer ursprünglichen Reinheit wieder giebt, wie sie im Gefühlsvermögen angeregt wurden.

Sind diese Gefühle nicht innig und stark, oder ist die Phantasie nicht thätig genug, um sie nach ihrem ursprünglichen Charakter durch Worte darzustellen; so mischt sich der zergliedernde Verstand in ihrer Darstellung, und die Form trägt das Gepräge einer Zwittergattung und Mißgeburt: der poetischen Prosa. Eben so entspringt eine andere Mißgeburt: die rhetorisirende Poesie, aus der Vermischung von Gefühlen und Trieben in der dichterischen Darstellung. — Nur dann aber behauptet die poetische Form ihren eigenthümlichen, von Prosa und Rheto-

rik wesentlich verschiedenen Charakter, und erhält ästhetische Totalität, wenn sie das Idealische in den Zuständen des Gefühlsvermögens nach seiner ganzen Reinheit, Kraft und Unermeßlichkeit darstellt, und durch die Sprache so vergegenwärtigt, daß vermittelst der Anschauung der vollendeten poetischen Form eine, der dichterischen Begeisterung ähnliche, Stimmung und Rührung des Gefühlsvermögens und ein analoges freies Spiel der Phantasie bei Andern bewirkt wird, in welches sich weder eine Thätigkeit des Vorstellungsvermögens, das dargestellte Idealische zu erkennen und zu zergliedern, noch ein Trieb des Begehrungsvermögens, dasselbe durch Handlungen zu realisiren, einmischt. — Der Charakter eines poetischen Kunstwerkes beruht also auf der vollendeten Versinnlichung und Darstellung des im Gefühlsvermögen angeregten Idealischen durch eine Form, welche die productive Phantasie zum Daseyn ruft, und derselben den reinen Ausdruck des tief angeregten Gefühls mittheilt.

75.

Anwendung des Gesetzes der Form auf die Producte der Dichtkunst.

Wird das dichterische Product in der Anschauung wahrgenommen; so muß es, wenn es vollendet seyn soll, eine ähnliche tiefe Bewegung und Rührung des Gefühls und ein analoges freies Spiel der Phantasie hervorbringen, wie beide in der Seele des Dichters selbst in dem Augenblicke der Begeisterung das Entstehen der Kunstform vermitteln. —

Als vorhandenes Kunstwerk aber, um es nämlich in ästhetischer Hinsicht zu beurtheilen, steht es unter dem Gesetze der Form, welches, in seiner Anwendung auf dasselbe, über die ästhetische Totalität und Vollendung desselben entscheidet.

In den vorstehenden Paragraphen ist das Princip für das Wesen der Dichtkunst aus der ursprünglichen Gesetzmäßigkeit des menschlichen Geistes selbst abgeleitet. — Wie weit ich dadurch von den meisten meiner Vorgänger abweiche, mögen nur einige Angaben erläutern. — So bestimmt Adelung, über den Styl Th. 2, S. 250 ff. und sein Epitomator Snell, in dem Lehrbuche der Schreibart S. 286 ff. den Unterschied zwischen Prosa und Poesie nach der in einem stylistischen Ganzen herrschenden Hauptabsicht des Schriftstellers, entweder die obern (durch Prosa), oder die untern Seelenkräfte (durch Poesie) zu beschäftigen. — Nach Eschenburgs Entwurf einer Theorie und Literatur der schön. Redekünste S. 53 ist ein Gedicht: „eine durch Sinnlichkeit, Lebhaftigkeit und Wohlklang belebte, und zunächst an die Einbildungskraft gerichtete Rede.“ — Batteux und mit ihm Ramler (Einl. in die sch. Wissensch. Th. 1, S. 128 ff. 5te Aufl. Leipz. 1802) behaupten, daß sich die Dichtkunst auf die Nachahmung der schönen Natur gründe. — Treffender erklärt sich G. E. Lessing darüber in seinem Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerei und Poesie, — der neunte Theil seiner sämmtlichen Schriften, Berl. 1792. — Beinahe komisch ist die

Definition der Dichtkunst in den Grundlinien des teutschen Styls Th. 4, S. 5 (Erfurt 1797): „Die Kunst durch Worte darzustellen, wie uns war, wenn unsere Empfindsamkeit durch irgend etwas lebhaft gerührt wurde, heißt: Dichtkunst.“ — Mit Geist und Geschmack schrieb Engel seine Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten aus teutschen Mustern entwickelt, wovon der erste Theil Berlin 1783 (neue, unveränderte Ausgabe 1804) erschien. Hieher gehört das erste Hauptstück: von dem Gedichte überhaupt S. 1 ff. und das zweite: von den verschiedenen Dichtungsarten S. 15 ff. Für den gegenwärtigen Standpunct der Aesthetik enthält dieses Werk blos eine brauchbare Materialiensammlung für die behandelten Dichtungsarten. — Eberhard, in s. Theorie der sch. Künste und Wiss. (3te Aufl. Halle 1790) erklärt S. 161 das Gedicht für „eine vollkommene sinnliche Rede, welche den höchsten Grad der äußern Vollkommenheit in Rhythmus und Sylbenmaas hat,“ als wenn die äußere Vollkommenheit und das Technische des Rhythmus das Wesen der Dichtkunst ausmachten! — — Kant, Kritik der Urtheilskraft setzt S. 203 die Bestimmung der Dichtkunst darein: „daß sie ein freies Spiel der Einbildungskraft als ein Geschäft des Verstandes ausführe.“ — Mit psychologischem Blicke und eignem Dichtergefühle verbreitete sich Heydenreich über das Wesen der Poesie. — In seinem Systeme der Aesthetik, Th. 1, S. 249 ff. erklärt er die Werke der Poesie für „Darstellungen bestimmter Zustände lebhaft gerührter Empfindsamkeit.“ — Dage-

gen bestimmt er in dem kurzgef. Handwörterb. Th. 1, S. 311 den Begriff des Dichters dahin: „daß er in sich vollendete und in schöner Form erscheinende Verknüpfungen von Gedanken und Erkenntnissen durch die Sprache, angewendet mit allen in ihr liegenden Mitteln eines treffenden, fruchtbar andeutenden und gefallenden Ausdrucks darstelle.“ Warum mir diese Bestimmung nicht ganz zusagen kann, erhellt aus dem Gange der angestellten Untersuchungen. Ungleich mehr treffe ich mit Schiller zusammen, der sich in s. klein. prosa. Schriften Th. 4, S. 273 ff. so darüber erklärt: „Wenn man unter Poesie überhaupt die Kunst versteht, uns durch einen freien Effect unserer productiven Einbildungskraft in bestimmte Empfindungen zu versetzen; so ergeben sich daraus zweierlei Forderungen, denen kein Dichter, der diesen Namen verdienen will, sich entziehen kann. Er muß fürs erste unsere Einbildungskraft frei spielen und selbst handeln lassen, und zweitens muß er nichts desto weniger seiner Wirkung gewiß seyn, und eine bestimmte Empfindung erregen. Diese Forderungen scheinen einander anfänglich ganz widersprechend zu seyn; denn nach der ersten müßte unsere Einbildungskraft herrschen und keinem andern, als ihrem eignen Gesetze gehorchen; nach der andern müßte sie dienen und dem Gesetze des Dichters gehorchen. Wie hebt der Dichter nun diesen Widerspruch? Dadurch, daß er unserer Einbildungskraft keinen andern Gang vorschreibt, als den sie in ihrer vollen Freiheit und nach ihren eignen Gesetzen nehmen müßte, daß er die äußere Nothwendigkeit in eine innere ver-

wandelt; denn jedes schöne Kunstwerk muß den Charakter der Nothwendigkeit an sich tragen. Er versetzt also nur deshalb die Einbildungskraft in ein bestimmtes Spiel, um bestimmt auf das Herz zu wirken.“ — Und eben so wahr sagt Schiller, in d. klein. prosa. Schriften Th. 4, S. 193 ff. von dem Dichter und seinem Berufe, zu idealisiren: „Es ist nicht genug, Empfindungen mit erhöhten Farben zu schildern; man muß auch erhöht empfinden. Begeisterung ists nicht allein; man fordert die Begeisterung eines gebildeten Geistes. Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität. Diese muß es also werth seyn, vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden. Diese seine Individualität so viel als möglich zu veredeln, zur reinsten herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern, ist sein erstes und wichtigstes Geschäft, ehe er es unternehmen kann, die Vortrefflichen zu rühren. Der höchste Werth seines Gedichtes kann kein anderer seyn, als daß es der reine vollendete Abdruck einer interessanten Gemüthsanlage eines interessanten vollendeten Geistes ist. — Nur ein solcher soll sich uns in Kunstwerken ausprägen; er wird uns in seiner kleinsten Aeußerung kenntlich seyn, und umsonst wird, der es nicht ist, diesen wesentlichen Mangel durch Kunst zu verstecken suchen. Vom Aesthetischen gilt eben das, was vom Sittlichen gilt. Wie es hier der moralisch-vortreffliche Charakter eines Menschen allein ist, der einer seiner einzelnen Handlungen den Stempel moralischer Güte aufdrücken kann; so ist es dort nur der reifste, der vollkommenste Geist, von dem das Reife,

das Vollkommene ausfließt. Kein noch so großes Talent kann dem einzelnen Kunstwerke verleihen, was dem Schöpfer desselben gebricht, und Mängel, die aus dieser Quelle fließen, kann selbst die Feile nicht wegnehmen."

76.

Technik der Poesie.

Die technische Vollkommenheit der Form ist zwar an sich der ästhetischen untergeordnet; es ist aber die Vollendung der Form ohne diese technische Vollkommenheit nicht denkbar. Zu dieser technischen Vollkommenheit gehört in der Dichtkunst das Metrum und der Reim, obgleich die poetische Darstellung nicht zunächst an Metrum und Reim gebunden ist (denn sonst könnten Jean Paul, Rabener u. a. nicht Dichter seyn).

Die Grundbedingung beider ist der Wohlklang. In der Sprache, dem Medium der poetischen Darstellung, beruht derselbe auf der Melodie und Harmonie der artikulirten Töne, so wie in der Musik auf der Melodie und Harmonie der unartikulirten Töne. Je musikalischer ein Volk ist, und je früher bei demselben der Sinn für Musik geweckt und ausgebildet wurde; desto musikalischer und poetischer wird auch die Sprache desselben seyn.

Der Wohlklang hängt aber theils von den einzelnen Sylben und Wörtern theils von ihrer Stellung, Aufeinanderfolge und Verbindung zu Perioden ab. In der Prosa

und Rhetorik nennt man den Wohlklang in ganzen Perioden und größern stylistischen Producten Numerus; in der Poesie aber beruht der Wohlklang auf dem Rhythmus, dessen Gebrauch in den Producten des prosaischen Styls und der rhetorischen Darstellung durchaus fehlerhaft, und ausschließend der Poesie vorbehalten ist.

Der Rhythmus, der die Grundbedingung des Metrums enthält, besteht in der Abtheilung eines poetischen Ganzen in seine Glieder, und in dem zwischen diesen Gliedern bestehenden Verhältnisse der Hebung und Senkung. So wird denn das Metrum eine rhythmische Composition, ein aus abwechselnden Zeitfüßen in bestimmtem Schritte geordneter Tanz, dessen Umfang, wenn er nicht allzu klein ist, in Absätze und Einschnitte (Cäsur) getheilt und durch einen vernehmlichen Schlußfall geendigt wird.

In Hinsicht des Rhythmus muß man aber die kultivirten Sprachen in quantitirende und accentuirte eintheilen. In quantitirenden Sprachen (unter denen die griechische die vollkommenste war), die sich unter dem Einflusse der Musik weiter ausbilden, kann der Accent zu Gunsten des Rhythmus von seinem Sitze auf der Sylbe verdrängt werden, so daß in diesen Sprachen der Rhythmus das Princip des Accents ist. Dagegen wird in den accentuirten Sprachen (wohin die neuern abendländischen Sprachen gehören) der Sitz des Accents durch den Sinn und die Bedeutung der Sylben und der Wörter unwiderruflich bestimmt, und in ihnen ist folglich der Accent das Princip für den Rhythmus.

Wenn nun gleich accentuirte Sprachen, als solche, prosaischer sind, als die quantitirenden, da der declamatorische Accent (der von dem Wortaccente verschieden ist) die tonische Bezeichnung des wichtigsten Wortes in einem stylistischen Ganzen betrifft; so haben doch die accentuirten Sprachen vor den quantitirenden, gleichsam als Ersatz des versagten höhern musikalischen Charakters, den Reim voraus.

Man darf aber, wenn man den ästhetischen Gehalt des Reims bestimmen will, nicht bei der Unvollkommenheit desselben in den Zeiten seines Ursprungs verweilen, der sich allerdings in die ersten Zeiten der Ausbildung der abendländischen Völker verliert (wenn er nicht vielleicht von den Arabern zu denselben kam); man muß ihn in ästhetischer Hinsicht aus dem Standpuncte fassen, unter welchem er in dem Zeitalter der höhern Kultur und Reife einer Sprache erscheint. Hier ist er ein nothwendiges Surrogat des höhern Rhythmus der quantitirenden Sprachen, und sein Wesen besteht darin: eine Reihe von Vorstellungen so zu ordnen, daß mit Beobachtung gewisser Ruhepuncte, bestimmte Sylbenreihen mit solchen Ideen schließen, die im Ausdrucke eine sinnliche gleiche Gestalt bekommen. Der Reim ist also nichts anders, als das Zusammentreffen zweier verschiedenen Vorstellungen in zwei gleichklingenden Wörtern, und reimen heißt demnach: zu zwei verschiedenen Ideen zwei gleichklingende Wörter auffinden, oder: zwei verschiedene Ideen (das in der Vorstellung Verschiedene) unter gleichen Klang (in sinnliche Einheit) bringen. Dieser Gleichklang ist also die Form des Reimes, und ersetzt durch die höhere Versinnlichung, die er den dichterisch

dargestellten Ideen gewährt, den Abgang des quantitirenden Charakters in der Poesie der accentuirten Sprachen. —

Die teutsche Sprache kennt zwar, nach ihrem ursprünglichen Geiste, als accentuirte Sprache, blos den Reim als sichtbaren Charakter ihrer Poesie; allein bei der hohen Bildsamkeit derselben war es möglich, daß Dichter, die gleich vertraut mit dem Genius der griechischen und teutschen Sprache waren, auch die griechischen Sylbenmaase in die Mitte unserer Poesie verpflanzen konnten. Ob nun gleich dadurch die teutsche Prosodie, und selbst das Gebiet der einzelnen Formen der Poesie, eine neue äußere Gestalt erhalten, und zwischen dem Reime und den neuen Sylbenmaasen ein Kampf um den Primat entstehen mußte; so scheint doch nun, nachdem beide technische Formen der poetischen Darstellung seit einem halben Jahrhunderte in der teutschen Sprache neben einander bestehen, das Resultat mit Sicherheit gezogen werden zu können: daß weder der Reim die neu aufgenommenen Sylbenmaase, noch diese den Reim verdrängen werden, daß aber beide sich immer nur zunächst für die sinnlich vollkommene Darstellung gewisser poetischer Stoffe eignen, und daß durch die neuaufgenommenen Sylbenmaase die Mannigfaltigkeit, Abwechslung und der Reichthum in den poetischen Formen der äußern Darstellung sehr erhöht worden ist. Keine von beiden Formen darf der andern den Vorrang streitig machen, da unsere Poesie in beiden Meisterwerke aufzuweisen hat. Doch dürfte der Reim in dem religiösen Liede, in dem Volksgesange, in dem Trinkliede, überhaupt in den leichtern Formen der Poesie sich mit ausschließendem Rechte behaupten.

Ausführlich habe ich diese Gegenstände behandelt in meiner teutschen Sprachkunde, S. 398–434. Zunächst gehören sie in die Prosodie, wie sie nach dem gegenwärtigen Zustande der Dichtkunst aufgeführt werden muß. — Treffliche Beiträge zu derselben finden sich in:

J. H. Voß, Zeitmessung der teutschen Sprache. Königsb. 1802.

Bernhardi, Sprachlehre, 2ter Theil. Berlin 1803.

J. S. Schütze, Versuch einer Theorie des Reims, nach Inhalt und Form, Magdeburg 1802.

K. Ph. Moritz, Versuch einer teutschen Prosodie. Berl. 1786.

K. F. V. Kadisch, über die prosodischen Grundsätze. Halle 1796.

Klopstock, über den teutschen Hexameter, vor dem dritten Theile des Messias, und dessen erstes Fragment von den Fragmenten über Sprache und Dichtkunst.

77.

Klassifikation der Dichtungsarten.

Der Stoff aller poetischen Darstellung sind die subjectiven Gefühle des Dichters, und durch die dem Dichter eigenthümliche Art und Weise ihrer Darstellung entsteht die Originalität und Totalität der ästhetischen Form. Gleichartige und verwandte Gefühle, die in dem Gemüthe des Dichters in der genauesten Verbindung stehen, müssen sich daher auch in

der poetischen Darstellung, in ihrem wörtlichen Ausdrucke und Tone, ähnlich und verwandt seyn. Darauf beruht das Princip für die Eintheilung und Klassifikation der Dichtungsarten. Eine Dichtungsart ist nämlich eine Klasse von Werken der Dichtkunst, deren gemeinsamer Charakter aus einer besondern individuellen Stimmung in dem Gemüthe des Dichters hervorgehet, die er vermittelst der Totalität ästhetischer Formen darstellt und versinnlicht. Die in den Producten der Poesie verwandten dichterischen Formen führen also jedesmal auf eine analoge Bewegung und Rührung des Gefühlsvermögens, das dem Dichter einwohnt, und auf dessen Fähigkeit zurück, diese Rührung durch die productive Kraft der Phantasie in der Darstellung zur ästhetischen Totalität zu erheben. (So sind sich Lied und Elegie, Epopöe und Ballade, Lust- und Trauerspiel verwandt, und gehören zu einer und derselben Klasse der Dichtungsarten, weil sie aus einer analogen Rührung in der Seele des Dichters entspringen.)

Es giebt also so viele verschiedene Klassen von Dichtungsarten, als es verschiedene Grundtöne des Gefühls für die ästhetische Darstellung giebt.

1) Die poetischen Formen, in welchen das im Gemüthe des Dichters aufgeregte Gefühl der Freude und des Entzückens, oder der Wehmuth und Traurigkeit in der idealisirten Darstellung objectivisirt wird, so daß die Darstellung den unmittelbaren Ton und Ausdruck des Gefühls in der ästhetischen Form wiedergiebt, bilden den Umfang der lyrischen Poesie.

2) Der Charakter der didactischen Poesie hingegen beruht darauf, daß die poetische Darstellung gewisse allgemeine Begriffe und Ideen der Vernunft versinnlicht, die, durch ihre Verbindung und Vergesellschaftung mit bestimmten Gefühlen eine höhere Bewegung des Gefühlsvermögens hervorbringen, und innerhalb der poetischen Form als ästhetische Totalität erscheinen.

3) Die poetische Darstellung kann ferner Handlungen, Thatsachen und Individuen idealisiren, in wiefern durch dieselben das Gefühl gerührt und erschüttert wurde, und diese Rührung und Erschütterung des Gefühls in der ästhetischen Form objectivisirt wird. Dies ist der Charakter der epischen (oder historischen) Poesie.

4) Die poetische Darstellung kann endlich das gegenseitige Spiel der menschlichen Freiheit innerhalb einer durch dieses Spiel selbst genau bestimmten Sphäre versinnlichen, und die hohe Bewegung des Gefühls in Hinsicht auf die Vergegenwärtigung der idealisirten handelnden Individuen vermittelst einer vollendeten ästhetischen Form ausdrücken; dies ist der Charakter der dramatischen Poesie.

Endlich giebt es gewisse poetische Kunstwerke, deren Charakter sich zwar bald der einen, bald der andern dieser Klassen zunächst nähert, bald aber auch aus dem Verschmelzen der Eigenthümlichkeit mehrerer Klassen hervorgehet. Man kann sie, um das poetische Genie, das sich

in denselben auszeichnet, nicht gewaltsam in jene genau bestimmten Klassen einzuzwängen, die gemischten Formen der Poesie nennen, und sie isolirt von jenen in einer Ergänzungsklasse aufführen.

78.

Literatur der Poetik.

In den Systemen und Lehrbüchern der Aesthetik wird gewöhnlich die Poesie ausführlich behandelt, die deshalb verglichen zu werden verdienen. — Früher schon, ehe das Gemeinsame der Künste in der Aesthetik dargestellt wurde, existirten bereits bei den verschiedenen Völkern Anweisungen zur Poesie und Charakteristiken ihrer Formen, die aber nur selten ein rein-ästhetisches Gepräge tragen. Besonders sind eine große Anzahl von Schriften dieser Art aus dem siebenzehnten und aus dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts bei den Teutschen völlig unbrauchbar, und größtentheils nur Prosodieen. — Die ausgezeichneten Producte, die hieher gehören, sind:

Platonis poëtica, e dialogis collecta, ed. Beni.

Aristoteles, περι ποιητικης. (blos Fragment) existirt in vielen Ausgaben; z. B. von Harles, Leipz. 1781, von Buhle, Götting. 1794.

Horatius, de arte poëtica.

Marc. Hieron. *Vida*, poëticorum libri 3. ed. Klotz. Altenb. 1766.

Torq. *Tasso*, discorsi dell' arte poetica, Vened. 1587.

Nic. *Boileau* Despreaux, l'art poétique, en 4 chants. Paris 1673.

Iul. Caes. *Scaliger*, poëtices lib. 7. Leyden 1681.

Louis *Racine*, réflexions sur la poésie, 2 T. Paris 1747.

d'Alembert, réflexions sur la poésie, in s. Mélanges de litérature, 4r und 5r Th.

Marmontel, poétique française, 2 T. Paris 1763. übersetzt von Schirach. 3 Th. Bremen 1768.

Ger. Ioh. *Vossius*, de artis poëticae natura ac constitutione. Amst. 1647. — *Eiusd.* poëticarum institutionum lib. 3.

Alex. Theoph. *Baumgarten*, de nonnullis ad poëma pertinentibus, — und: de poësi et poëmate. (Vorläufer seines ästhetischen Systems.)

Perc. *Stockdale*, inquiry into the nature and laws of poetry. Lond. 1778.

Mart. *Opitz*, Prosodia germanica, oder von der teutschen Poeterey. Brieg 1624. (Die achte Auflage Frankf. 1658.)

(Ph. Harsdörfer,) poetischer Trichter. Nürnberg, 1650.

D. G. Morhof, Unterricht von der teutschen Sprache und Poesie.

J. C. Gottsched, Versuch einer kritischen Dichtkunst. 2 Th. Leipz. 1729 (in vielen Auflagen). Seit dieser Zeit Streit mit den Schweizern, besonders als das folgende Werk erschien:

J. J. Breitinger, kritische Dichtkunst, worin die poetische Mahlerei in Absicht auf die Erfindung im Grunde, und in Absicht auf den Ausdruck sund die Farben abgehandelt wird; mit Vorrede von Bodmer. 3 Theile. Zürich 1740.

(Beide Werke hat Sulzer, Th. 1, S. 681 ff. nach ihrem Inhalte excerpirt.)

Gthold. Ephr. Lessing, Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerei und Poesie. Berl. 1766. 3te Aufl. 1805.

F. G. Klopstock, Fragmente über Sprache und Dichtkunst, nebst 2 Fortsetzungen. Hamb. 1779 ff.

J. J. Engel, Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten. 1r Th. (unvollendet) Berl. 1783. N. A. 1804.

I. G. I. *Hermann*, de poëseos generibus. Lips. 1794. — *Eiusd.* Diss. de differentia prosae et poëticae orationis. Lips. 1803.

B. Ortmann, Umfang der heutigen Poesie, 1r Th. Sulz. 1795.

J. Lorey, Theorie der Dichtkunst, durch lateinische und teutsche Muster beleuchtet. 1r Th. Tüb. 1801.

A. Corn. Stockmann, allgemeine Grundsätze der Dichtkunst nach Domairon. — Leipz. 1805. N. A.

Jean Paul Richter, Vorschule der Aesthetik. Die ersten beiden Theile gehören hierher.

(Clodius) Entwurf einer systematischen Poetik. Leipz. 1804.

Zur Geschichte der Poesie:

J. C. Gottsched, Versuch einer kritischen Geschichte der Dichtkunst der Teutschen. 3te Aufl. Leipz. 1792.

C. H. Schmid, Anweisung der vornehmsten Bücher in allen Theilen der Dichtkunst. Leipz. 1781.

J. G. v. Herder, Preisschrift: über die Wirkungen der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten — in den Abhd. der Bayr. Akad. Th. 1, S. 25 ff.

L. Meister, Charakteristik teutscher Dichter. St. Gallen, 2 Th. 1789.

J. A. Nasser, Vorlesungen über die Geschichte der teutschen Poesie. Altona, 1798.

C. F. R. Vetterlein, Handbuch der poetischen Literatur der Teutschen. Köthen, 1801.

78.

A. Die lyrische Form der Poesie.

Der Charakter der lyrischen Form der Poesie ist (nicht etwa Erregung, sondern) idealisirte Darstellung (Objectivisirung) bestimmter subjectiver Gefühle in der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form. — Der Stoff besteht also bei den Producten der lyrischen Form in den subjectiven Gefühlen des Dichters, die, als solche, zwar ganz individuelle, aber nach ihrem Zusammenhange mit den höchsten Idealen der Menschheit so geläuterte und rein menschliche Gefühle sind,

daß sich jedes gebildete menschliche Individuum in denselben, als in seinen eignen, wieder erkennt. Da diese Gefühle mit den Idealen der Menschheit selbst aufs genaueste in Verbindung stehen; so kann auch in der Darstellung derselben die ganze Unermeßlichkeit des Gefühlsvermögens ausgedrückt werden, und dadurch wird der lyrischen Poesie die höchste Wirkung auf das Gefühl, die tiefste Bewegung und Rührung desselben, gesichert. — In der Totalität eines lyrischen Products müssen daher die Darstellung des Objects (des reinmenschlichen Gefühls) und die Darstellung der Individualität des Dichters unzertrennlich verbunden seyn, so daß man die Form (das lyrische Product) selbst vernichten müßte, wenn man das dargestellte Object von der Individualität des darstellenden Dichters, der aber im Namen seiner ganzen Gattung und zu derselben spricht, trennen wollte.

Ob nun gleich alle lyrischen Producte den gemeinschaftlichen Charakter tragen, daß in ihnen der unmittelbare und reine Ton des subjectiven Gefühls ausgedrückt ist; so kann dieser Ton doch, als Ton der Freude, bis zur höchsten Stufe derselben zum Ausdrucke des Entzückens, und als Ton der Traurigkeit bis zur höchsten Steigerung derselben in der tiefsten Wehmuth, nach sehr verschiedenen Graden der Stärke und des Schwunges dieses Gefühls schattirt erscheinen. Diese Schattirungen in dem Tone des ausgedrückten Gefühls bestimmen denn den verschiedenartigen Charakter der einzelnen Untergattungen der lyrischen Form der Poesie.

Sehr richtig hält Herder den Charakter der lyrischen Form der Poesie fest in dem Aufsatze: die Lyra,

von der Natur und Wirkung der lyrischen Dichtkunst, in seiner Terpsichore (Lübeck 1795) Th. 2, S. 397 ff. Ihm ist (S. 417 ff.) die lyrische Poesie: „der vollendete Ausdruck einer Empfindung oder Anschauung im höchsten Wohlklange der Sprache. Der lyrische Dichter hat keine Rolle; seine Person verschwindet; denn durch ihn singet die Muse. Er wähle sich also mit der schönsten Form des Gesanges auch den edelsten Inhalt. Möge dieser unsre Seele zu Muth oder Unmuth, zur Freude oder zur Pflicht erheben, unser Herz zur Zufriedenheit beruhigen, oder in Mitleid und Liebe zerschmelzen; genug, er singe in den süßesten Gesangweisen, in ewigen Formen der Sprache nicht Empfindungen des Menschen, sondern der Menschheit." — Damit verdient verglichen zu werden, was Engel in seiner Theorie der Dichtungsarten, S. 282 ff. über die lyrische Poesie sagt: „Jeder Dichter muß mit Empfindung, muß aus der Fülle des Herzens reden; kein anderer Ton ist wahrhaft dichterisch. Aber nicht jeder Dichter macht die Rührung der Seele zum Hauptwerke; vielmehr sehen alle übrige vorzüglich auf die Ideen, welche die Rührung hervorbringen. Hingegen bei dem lyrischen Dichter ist die Rührung Alles; er will nur sein volles Herz entschütten; und so ist sein Werk, wenigstens dem Ansehen nach, weiter nichts, als Ausdruck des Zustandes, worein seine Seele durch gewisse Ereignisse, gewisse Ideen versetzt ist. Diese Ideen selbst aber, oder diese Ereignisse erfahren wir nur gelegentlich; ohne weitern Vorsatz, als sein volles Herz zu erschüttern, geht er fort, wie das Interesse ihn führt, und

greift Wahrheiten, Bilder, Geschichte, alles, was ihm vorkommt.“ — Dagegen verrückt Eberhard, Theorie der sch. Künste und Wissensch. S. 227 ff. den Gesichtspunct, wenn er, statt bei der Poesie überhaupt und bei der lyrischen insbesondere, alles auf die Wirksamkeit des Gefühls zurückzuführen, einen Zustand des Begehrungsvermögens — Leidenschaft, d. i. einen stetigen Trieb, vergesellschaftet mit einem starken Gefühle — als den Zustand der lyrischen Begeisterung annimmt, und ein lyrisches Gedicht ein solches nennt, „das aus lauter solchen Hauptvorstellungen zusammengesetzt ist, welche mit einer herrschenden Leidenschaft natürlich vergesellschaftet sind.“

79.

1) Das Lied.

Der Charakter des Liedes beruht auf der Darstellung nur Eines Gefühls, welches die Seele sanft bewegt hat, in der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form. Das subjectiv wahrgenominene Gefühl wird in der ästhetischen Form objectivisirt, und wirkt daher unmittelbar wieder auf das Gefühl, und nur mittelbar auf die beiden andern geistigen Vermögen, auf das Vorstellungs- und Begehrungsvermögen. Im Liede stehet das Gefühl mit sich selbst im Ebenmaase, und dadurch unterscheidet sich das Lied von der Ode, welche, im höhern Schwunge der dichterischen Begeisterung, das im Gefühle sich ankündigende Unendliche bei starker Vergegenwärtigung der Schranken der Endlichkeit darstellt.

Der Ton des Liedes ist, an sich, der Ton reiner Freude, der Beruhigung, der Hoffnung. Dieser Ton wird angeregt durch die Beziehung des Gefühls auf ein Gut, nach dem man sich sehnt, oder dessen Besitz und Genuß man feiert, oder das der Phantasie überhaupt lebhaft vorschwebt. Denn dadurch unterscheidet sich das Lied von der Elegie, daß der in demselben herrschende Ton der Freude nicht durch die Beimischung einer hervorstechenden Wehmuth verdunkelt wird.

Sehr wahr sagt Heydenreich im Systeme der Aesthetik, Th. 1, S. 343 ff. „Die eigenthümliche Sphäre des Liedes ist die Sphäre der Freude, der Freude in ihrer ganzen Sanftheit und ungemischten Reinheit. Freude entstehet, wenn wir ein Gut erreicht haben, oder erreicht zu haben glauben, und in bewußten klaren Vorstellungen seinen Werth anschauen, oder wenn wir die Erreichung eines Gutes zuversichtlich hoffen, und im Voraus den Werth desselben in bewußten klaren Vorstellungen anschauen. Die wahre Freude ist keiner scharf abzustechenden Grade fähig. Mischt sich Bewußtseyn oder Furcht eines Uebels hinein, dann ist sie nicht mehr wahre reine Freude; dann hören Stoff und Form auf, im Ebenmaase zu seyn, überwältigen die Vorstellung durch Dunkelheit, ungestümen Andrang, Menge und Größe die Seele; dann verschwindet ebenfalls die echte Freude, wird Traurigkeit, oder berauschende Entzückung."

80.

a) Das geistliche Lied.

Das geistliche Lied ist der Ausdruck und die Darstellung der erhabenen Rührung, die uns bei der Betrachtung der Allvollkommenheit Gottes, seiner Allheiligkeit und Allseligkeit, und bei der Vergegenwärtigung seiner Verhältnisse zu uns und unserer Verhältnisse zu ihm ergreift, die für uns die wohlthätigsten uns beseligendsten sind, und die unsere ganze gegenwärtige und künftige Existenz umschließen.

Die geistliche Poesie begreift in sich das geistliche Lied im engern Sinne, als die reichste Gattung der religiösen Poesie; die geistliche Ode und Hymne, und die geistliche Elegie. — Wenn sich in dem erstern Dank gegen Gott, Bewunderung seiner Erhabenheit und Größe, unsere Hoffnungen für Gegenwart und Zukunft, und Vergegenwärtigung unserer Pflichten ankündigen; so steigert die religiöse Ode und Hymne diese Gefühle in Beziehung auf Gott zu dem höchsten, für ein endliches Gefühlsvermögen erreichbaren, Grade; und die religiöse Elegie enthält den Ton der Klage und Wehmuth über unsere sittlichen Verirrungen, gemischt mit der Freude über das Ideal von sittlicher Vollkommenheit, das uns zu erreichen geboten ist und das uns in der Heiligkeit Gottes vorschwebt.

Das geistliche Lied, besonders wenn es zunächst Gebet an Gott, und also eine Anbetung Gottes, nicht aber blos eine allgemeine Schilderung unbestimmter Gefühle ist, eignet

sich hauptsächlich dazu, die Seele mit den Gefühlen von der hohen Würde der Religion zu beleben und zu durchdringen.

Unter allen Nationen ist das geistliche Lied bei den Teutschen am vollkommensten angebaut, und dadurch hat die religiöse Erbauung und die Volksaufklärung viel gewonnen. Diese Verdienste erwarben sich Luther, Gellert, J. A. Cramer, J. Ad. Schlegel, v. Cronegk, Klopstock, Münter, Lavater, Sturm, Voß, Zollikofer, u. a. vergl. Heerwagen, Literaturgeschichte der Kirchenlieder. 2 Th. Neustadt 1792 ff. — Als Beispiel diene von J. H. Voß (s. lyrische Gedichte, Th. 3, S. 36 f.)

Gott ist die Liebe.

Gott ist die Lieb'. Ihr Himmel, hallet:
Die Lieb' ist Gott, im Sternenchor!
Aus unsers Herzens Tiefen wallet
Gesang: die Lieb' ist Gott! empor!
Er warf wie Staub der Sonnen Sonnen;
Und Welten kreisten rings in Wonnen!
In matter Erdenfreude kreist,
In Wonne bald, des Menschen Geist.

Gott ist die Lieb', auch wann Gewittern
Der Städt' und Wälder Flamme saust;
Wann aufgewühlt die Berge zittern
Und hoch ins Land die Woge braust.
Gott ist die Liebe, wann umnachtet
Auch Krieg und Pest die Völker schlachtet;
Wann auch der grause Geistestod
Der Völker Licht zu löschen droht.

Gott ist die Liebe! bald erstehet
Der edle Geist in junger Kraft.
Der Morgenröthe Fittig wehet
Und heiter strahlt die Wissenschaft.
Bald höher steigt und höher immer
Die Menschlichkeit, der Gottheit Schimmer;
Von Menschenlieb' und Menschenlust,
Der Wonnen Vorschmack, bebt die Brust.

Ob auch der Geist sich endlos hübe:
Vor dir ist, Gott, sein Wissen Dunst!
Die reinste Gluth der Menschenliebe
Ist nur ein Fünklein deiner Brunst.
Einst hebst du uns vom Lebenstraume
Zu deines Urlichts fernstem Saume!
Wir nahn mit Zittern deinem Licht
Und hüllen unser Angesicht!

81.

B) Das profane Lied.

Das profane Lied ist die Darstellung eines bestimmten, durch die Zustände und Vorgänge des wirklichen Lebens oder durch die Erscheinungen in der Natur angeregten, Gefühls. — Seine Benennungen sind so vielfach verschieden, als verschiedenartige Zustände und Vorgänge des Lebens und Naturscenen Gefühle in uns aufregen können. — Als Lied der Liebe schildert es die Begeisterung, die durch einen geliebten Gegenstand in dem Gefühle bewirkt wird. Als Trinklied stellt es die Freuden, die der Wein gewährt, sinnlich vollkommen dar. Als Gelegenheitsgedicht bezieht es sich auf eine denkwürdige Begebenheit des häuslichen oder

öffentlichen Lebens (Geburtstags-, Hochzeitsgedicht, Todtenfeier, Gedichte zur Feier öffentlicher Feste, u. s. w.). — Auch Naturgegenstände und andere Vorgänge des Lebens können, sobald sie den Zustand eines bestimmten Gefühls in dem Dichter zum Bewußtseyn erheben und seine Phantasie das angeregte Gefühl objectiv darzustellen und mit Haltung durchzuführen vermag, den Stoff zum Liede darbieten.

Volkslied ist dann die Benennung für das profane Lied, wenn die Darstellung desselben durch das allgemeine Interesse seines Stoffes und durch die höchste Simplicität des Ausdrucks verständlich, genießbar und anziehend für alle Stände des Volkes wird. Nur glaube nie der Volksdichter, daß er, für die Erreichung dieses Zweckes, gemein werden müsse mit dem gemeinen Volke; vielmehr muß er das Volk heraufziehen zu seiner Sphäre, und als der aufgeklärte und verfeinerte Wortführer der Volksgefühle dem Erguße des Gefühls der Freude, der Traurigkeit, der Hoffnung u. s. w. einen reinen und veredelten Text unterlegen. Denn dieselben Gefühle, welche der reifste menschliche Geist in seiner höhern Vollendung in sich entwickelt und wahrnimmt, können sich auch in dem Menschen auf den niedern Stufen der Kultur, als allgemein menschliche Gefühle, regen; nur müssen sie so veredelt und frei von allen Schlacken der Gemeinheit dargestellt werden, daß der gebildete Mann vor ihnen nicht erröthet, sondern sich mit Freuden in ihnen wieder erkennt. — Aus diesem Gesichtspuncte gefaßt, würde der Volksdichter die erhabenste Philosophie des Lebens in einfache Gefühle der Natur auflösen, und der Vorläufer einer hellern Erkenntniß werden,

die dem Verstande nicht unvorbereitet übergeben werden darf, die aber durch die Stärke des Gefühls frühzeitig ihre Kraft an dem unverdorbenen Herzen erweisen kann. (Vergl. Schillers klein. pros. Schriften, Th. 4, S. 199 ff.)

Das profane Lied findet sich beinahe bei allen Völkern bereits in den ersten Entwickelungsperioden des menschlichen Geistes, und gewöhnlich verbunden mit Musik und Tanz. Der Orient kennt diesen Ausdruck lebendiger Gefühle eben so, wie Griechenland. Doch sind von den Griechen größtentheils nur einzelne Beispiele und Bruchstücke übrig geblieben. Die eigentlichen griechischen Tisch- und Volkslieder hießen Skolien, und waren bald mythischen, bald moralischen, im Ganzen aber vermischten Inhalts. (Vergl. Manso, in den Nachtr. zu Sulzers Theorie, Th. 6, S. 343 ff.) — Als Meister in dieser Gattung sind Anakreon, Horaz und Katull auf die Nachwelt gekommen. — Die Italiener, Spanier, Franzosen und Engländer sind nicht arm in dieser Gattung. — Unter den Teutschen gehören hieher: die Minnesänger, Opitz, Flemming, Tscherning, Haller, Hagedorn, J. Elias Schlegel, Gellert, Zachariä, Giesecke, v. Cronegk, Utz, Lessing, v. Kleist, Gleim, C. Fel. Weiße, Ramler, Karschin, Götz, Michaelis, Pfeffel, Blum, J. G. Jacobi, Kretschmann, Gotter, Bürger, J. Mart. Miller, Hölty, Claudius (Asmus), Schubart, v. Thümmel, v. Göckingk, Burmann, Voß, v. Göthe, v. Schiller, v. Alxinger, Blumauer, Kl. Schmidt, Over-

beck, v. Herder, Matthison, Kosegarten, Heydenreich, Mahlmann, Tiedge, Langbein, v. Salis, Manso, v. Halem, Conz, Neubeck, Baggesen, Kuhn, A. W. Schlegel, v. Kotzebue, Arndt, Brinkmann (Selmar), Ståudlin, C. Schreiber, Lindemeyer, Burt, Bürde, Stampeel, Starke, Soph. Albrecht, Kar. Rudolphi, Soph. Mereau (Brentano), Friedericke Brunn, und viele andere. (Als beliebte Volkslieder: Rosen auf den Weg gestreut ꝛc. von Hölty; Warum sind der Thränen ꝛc. von Overbeck; Ach, was ist die Liebe ꝛc. von Gotter; O, was in tausend Liebespracht ꝛc. von Bürger; das Lied vom braven Manne, von Bürger; das Volkslied auf Leopolds 2. Tod, von Heydenreich; Freut euch des Lebens ꝛc. von Usteri; Es kann schon nicht alles so bleiben ꝛc. von Kotzebue ꝛc.) Beispiele, — als Lied der Liebe:

Abendständchen von D. Kuhn in Dresden.

Der Abendstern blinkt schüchtern nieder,
Und still und heilig steigt der Mond,
Und glänzt in deinen Augen wieder,
Wo Liebe, süße Liebe wohnt.
Ich nahe mich mit leisem Schritte,
Die kleine Harfe in der Hand,
Und wage gern die kleine Bitte,
Die sich aus meiner Seele wand.

O schwebte doch in süßem Fluge,
Noch eh der Schlummergott dich küßt,
Dein Geist, wie mit Magnetenzuge,
Zum Sänger, der dich Schwester grüßt.
Dann würden deine Phantasieen
Im Schlafe zauberisch zum Bild,
Vorüber würden Engel ziehen,
Und Stunden, wie die Engel mild.

Du sähst vielleicht im schönen Lande
Ein Gärtchen, wie ein Paradies,
Und dich im fluthenden Gewande
Und liebe Knaben hold und süß,
Und liebe Mädchen, deren Wangen
Der Unschuld Odem leicht umschwebt,
Die sich an deine Arme hangen,
Daß stolz der Mutter Busen bebt.

Du sähst vielleicht in einer Laube,
Wo goldne heilge Ruhe weilt,
Den Sänger, wie er nach dem Raube
Des frischen Morgenkusses eilt.
Wie er dich hin zur Laube winket,
Voll Männerkraft und Vatermuth
Entzückt an deinem Busen sinket,
Entzückt in deinen Armen ruht.

Du sähst vielleicht — doch willst du wissen
Was man vielleicht noch sehen kann,
So laß sich deine Augen schließen,
Und fange selbst zu träumen an.
Da wirst du alles wiedersehen,
Die Mädchen, Knaben, mich und dich!
Nur denke noch vor Schlafengehen
Nur denk', Geliebte, noch an mich!

Trinklied von Stampeel.

Solo:

Auf, hascht am Rosensaume
Den Lenz, eh' er verblüht,
Und bin zum leeren Raume
Entflohner Freuden flieht.

Chor.

Wir haschen schnell am Saume:
Sein Blütbenduftgewand,
Eh' ihn zum leeren Raume
Des Schicksals Strenge bannt.

Solo.

Der bleiche Gräbler säet
Nur Aussaat für das Grab,
Und jeder Seufzer mähet
Ihm neue Rosen ab.

Chor.

Wir grübeln nicht, und säen
Nur Saat der Freude aus;
Und keimt sie auf, wir mähen
Sie ab zu Kranz und Straus.

Solo.

Die Zeit schlägt mit der Hippe
Den Tact zum Rundgesang,
Und auf des Sängers Lippe
Verhallt des Liedes Klang.

Chor.

Wir stoßen an, und hören
Nicht ihrer Sense Klang,
Und lallen einst in Chören
Der Freude Schwanensang.

Solo.

Wenn dann im Weinpokale
Die Abendsonne blinkt,
Für uns zum letztenmale
Ins Meer hinunter sinkt; —

Chor.

Dann leeren wie die Becher
Auf unsers Freundes Wohl,
Und bringen ihm als Zecher
Der Neige letzten Zoll.

Solo.

Wie hüpft der leichte Nachen
Den Acheron hinauf;
Wir träumen sanft und wachen
In Edens Fluren auf:

Chor.

Wo zu dem Göttermahle
Ein Chor von Geistern singt,
Und uns die Nektarschale
Zum Gruß entgegen bringt.

Solo.

Drum hebt empor die Becher!
Drum singt beim Gläserschall!
Die Freude folgt dem Zecher
Hier dort und überall.

Chor.

Ach, Wonne! Wonne! Wonne!
Singt sie beim Becherschall;
Ach, Wonne! Wonne! Wonne!
Sie folg' uns überall!

Das Lied vom Seiler, von Halem.

Es wandelt der Seiler — laut rollet sein Rad —
Zwar rückwärts, doch sicher, den kundigen Pfad
Am werdenden Seile hernieder;
Und ist er am Ziele, dann geht er die Bahn
Getrostes Muthes von neuem hinan
Und kürzet die Tage durch Lieder!

So wandeln — es rollen die Zeiten ihr Rad —
Die Menschen des Lebens betretenen Pfad;
Unendlichkeit spinnen sie alle.
Schnell öffnet sich hinter den Sichern das Grab;
Sie stürzen — es reißen die Faden — hinab,
Und Dunkel umgibt sie im Falle.

Wer schaut durch das Dunkel? wer saget es an
Ob einige Faden nicht rissen, und wann
Wir weiter und weiter sie spinnen?

Getrost, uns läßt der Allgütige nicht
In Unvollendung, sein Wesen ist Licht:
Zu Lichte führt er von hinnen.

Die Sprache der Blumen,

von

C. Schreiber.

Liebliche Blumen, ihr Töchter der Flur,
Freundliche Wesen der schönen Natur,
Bilder zu werden dem regen Gefühl
Weiht euch der sanften Empfindungen Spiel;
Laßt mich zum farbigen Kranze euch winden,
Eure bedeutende Sprache ergründen!

Hell ist die Farbe der Unschuld, und Licht;
Trügende Schimmer erheben sie nicht;
Drum auf der Lilie zartes Gewand
Goß sie die Charis mit himmlischer Hand;!
Schuf sich ein Gleichniß erhabener Milde,
Schuf es zum köstlichen Schmuck der Gefilde.

Schön in des Mädchens gewundenem Haar
Stellet die grünende Myrthe sich dar;
Wisse, die Sanftmuth, dem Himmel entschwebt,
Ward in die grünende Myrthe gewebt,
Sittsam den lockigten Scheitel zu kränzen
Und in bescheidener Demuth zu glänzen.

Schimmernder Lorbeer, ihn weihte der Ruhm
Blutigen Helden zum Eigenthum;
Doch der Begeisterung hohes Gefühl
Wand dich auch hold um das Saitenspiel,
Schmuck dem geheiligten Sänger zu geben,
Und in den Tönen des Liedes zu leben!

Kennst du die Blume, die schönste der Flur,
Wenige Monden ach! glühet sie nur,
Haucht in das schmeichelnde Kosen der Luft
Magischen, süßen, ambrosischen Duft!
Doch wer hat Liebe je schmerzlos gefunden?
Auch ist die Rose mit Dornen umwunden!

Kennst du das Veilchen, die Blüthe des Mais?
Sittsamkeit gab ihm den köstlichen Preis!
Nur von dem Auge der Demuth gesehn,
Blüht es verborgen, doch duftet es schön,
Weiß nur im Stillen das Herz zu beglücken
Und der Bescheidenheit Busen zu schmücken.

Aber im freundlichen Immergrün
Siehet die Freundschaft ihr Sinnbild erblühn.
Nimmer vergeht es am mosigen Quell,
Schimmert im Kranze des Lebens so hell;
Flicht sich zusammen zum ewigen Bunde,
Heilet und kühlt dir die blutende Wunde.

Flüstert die schmerzende Sehnsucht dich wach,
Nennst du das Blümchen am murmelnden Bach;
Blau ist sein Schimmer, so freundlich und licht,
Liebe sie nannt' es Vergiß meiner nicht;
Willst du nicht reuvoll das Leben verschwenden,
Wahre die Treue in heiligen Händen.

Düstre Cypresse, von Wehmuth das Bild
Ward in dein dunkles Gezweige verhüllt!
Denn auf das einsame schweigende Grab
Neigst du die traurenden Blüthen herab,
Ach, und vergebens in zärtlichen Tönen
Klagen dir liebende Herzen ihr Sehnen!

Siehe, die Bilder des Leben verglühn
Schnell, wie die duftenden Blumen verblühn;
Aber des Lenzes alliebendem Blick
Kehren sie schöner und milder zurück;
Herzen zwar sinken zum Schlummer auch nieder,
Aber sie blühen und kennen sich wieder!

82.

2) Die Cantate.

Die Cantate stellt Gefühle dar, gehört also zur lyrischen Form der Poesie. Sie hat aber keinen eigenthümlichen innern Charakter, und ist blos eine poetische Untergattung des Liedes. Ihre Eigenthümlichkeit ist daher eine äußere, und beruht auf ihrer Bestimmung für die musikalische Darstellung, mithin ist die Cantate ein Product der lyrischen Poesie, dessen Inhalt der musikalischen Darstellung fähig und auf diese Darstellung in der Anlegung und Durchführung des Ganzen berechnet ist.

Dem Tone und Ausdrucke des Gefühls nach, der in ihr herrscht, nähert sie sich bald dem Liede, bald der Ode und Hymne, bald der Elegie, ja in längern Cantaten kann eine große Abwechslung und Mannigfaltigkeit des lyrischen Tones in den Arien und Chören statt finden, sobald nur durch die Recitative die Uebergänge aus dem einen Gefühle in das andere gehörig motivirt werden. Dieser Abwechslung und Schattirung der dargestellten Gefühle ungeachtet, müssen doch die ein-

zelnen Theile der Cantate Ein ästhetisches Ganze bilden, dessen Vollendung auf der wahren und naturgemäßen Zeichnung, Haltung und Durchführung der dargestellten subjectiven Gefühle beruht.

Da die Cantate zunächst und durchgehends auf die musikalische Darstellung berechnet, und nur durch diese erst als Kunstwerk vollendet ist; so muß der Dichter dem Komponisten vorarbeiten, und darf bei der Wahl des Stoffes und des Metrums, bei dem Wechsel der Chöre, Arien und Recitative, und selbst bei dem Gebrauche der einzelnen Vocale den Komponisten nie aus dem Auge verlieren. Deshalb sollten Dichter und Komponist sich auf halbem Wege begegnen; der Dichter nämlich sollte Musik (und zwar nicht blos nach ihrem Effecte, sondern in der weitern, die Theorie derselben einschließenden, Bedeutung) verstehen, und der Komponist der dichterischen Begeisterung folgen. In der Ausführung und Darstellung seiner Vorstellungen muß der Dichter seine Phantasie durchgehends auf den Komponisten beziehen, und jeden Theil so anlegen, ordnen und einkleiden, daß der Tonkünstler darin die reichste Veranlassung zur Rührung des Gefühls vermittelst der musikalischen Darstellung finde. Es kann daher nicht die Absicht des Dichters seyn, die darstellende Kraft des Komponisten zu beschränken, vielmehr muß dieser völlig freies Spiel für die Wirkungen seines Genies behalten; aber das Product des Dichters muß auch von der Beschaffenheit seyn, daß durch dasselbe nicht nur ein Reichthum musikalischer Ideen in ihm geweckt, sondern zugleich ein bestimmter Zustand der Begeisterung für den musikalisch darzustellenden Gegenstand in ihm hervorgebracht werde. Dieser Gesichtspunct muß den Dichter einer

Cantate in der Entwerfung seines Planes, in der Abtheilung der einzelnen Parthieen, in den sorgfältig motivirten Uebergängen und in der Fortschreitung der dargestellten Gefühle leiten, ja selbst der Styl und das Metrum des Dichters wird durchgehends die musikalische Darstellbarkeit berücksichtigen müssen. Reine Hexameter werden, bei aller ihrer ästhetischen Vollkommenheit, dem Komponisten größere Schwierigkeiten verursachen, als der Reim; Perioden, die in der Mitte einer Zeile schließen, werden den Tonkünstler mehr hindern, als die am Schlusse der Zeilen eintreten u. s. w.

Man kann die Cantaten, wie das Lied, in religiöse und profane eintheilen. Die ersten sind entweder überhaupt zur Feier der Größe Gottes und seines Verhältnisses gegen die Menschen, oder zur Darstellung und Versinnlichung gewisser Thatsachen und Lehren einer positiven Religion bestimmt; die zweiten aber feiern irgend einen Gegenstand des wirklichen Lebens, der Kunst und der bürgerlichen Verhältnisse u. s. w. (z. B. Geburtstagscantaten — Cantaten bei Einweihung, oder bei Festlichkeiten gewisser Institute und Gesellschaften u. s. w.) Beide können dramatisch von dem Dichter angelegt seyn, obgleich diese Art der Einkleidung außerwesentlich ist, da die dichterische Begeisterung und die musikalische Darstellung eben so wenig, wie das Interesse bei der Anschauung der ästhetischen Form, dadurch einen höhern Schwung erhält.

Die äußere Einrichtung der Cantate beruht auf der Abwechslung des Recitativs, der Arien und des Chors. Das Recitativ hat die Bestimmung, die darzustellenden Gefühle und die Wirkung derselben auf die Zuhörer zu ver-

anlassen und vorzubereiten, und überhaupt die Stimmung auzukündigen, welche das Kunstwerk hervorbringen soll. Im Recitative ist der Dichter nicht streng an Sylbenmaas und Reim gebunden, so wenig wie der Sänger des Recitativs an die Tactart, die ihn blos im Allgemeinen leiten, nicht aber der richtigen und lebhaften Declamation, die sich hauptsächlich im Recitative zeigen kann, beengende Schranken setzen soll. Das Accompagnement beim Recitative unterstützt die Wirkung desselben und giebt ihm mehr Leben; es muß sich aber nach dem declamatorischen Princip des Sängers richten. — In der Arie darf nur Ein bestimmtes Gefühl dargestellt werden, dessen Ausdruck sorgfältig in der Einheit des Grundcharakters der musikalischen Begleitung gehalten seyn muß. Duett, Terzett u. s. w. sind an sich blos Modifikationen der Arie, durch welche aber der Dichter und Komponist Gelegenheit bekommt, die darzustellenden Gefühle mannigfaltiger schattiren und reicher durchführen zu können. — Das Arioso ist die Arie in verjüngtem Maasstabe, und tritt gewöhnlich dann im Recitative ein, wenn ein angeregtes Gefühl stark genug wird, die bloße Kontemplation, die im Recitative vorherrscht, zu unterbrechen, und sich im Tone des Gefühls anzukündigen. Da das Gefühl, welches das Arioso zeichnet, seinem Umfange nach in sich enge begrenzt, und seinem Ausdrucke nach mild und sanft ist, weil es unmerklich aus der betrachtenden Darstellung und Gefühle veranlassenden Tendenz des Recitativs hervorgehet; so darf auch das Arioso in musikalischer Hinsicht nicht weit ausgeführt werden, es beschränkt sich vielmehr gewöhnlich auf einen natürlichen, einfachen und gefälligen Gang im musikalischen Ausdrucke. Oft ist es gleichsam blos der losgerissene Zweig eines Gefühls (ein Wunsch, eine Bitte,

ein kleines Gemählde, das Verweilen bei einem stärker auf das Gefühl wirkenden Gedanken), der in dem Arioso dargestellt wird. — Etwas reicher, als das Arioso, wird die Cavatine ausgeführt, die in der Erfindung der Melodie und in der Ausführung der Arie ganz analog, nur aber ihrer Sphäre nach beschränkter und kürzer ist, da die, blos in der Arie übliche, Abtheilung in zwei oder mehrere Haupttheile, und die der Arie eigenthümliche Wiederkehr und weitere Ausmahlung des Hauptgedankens der Melodie, in der Cavatine ganz wegfällt. — Der Chor endlich concentrirt das Gesammtgefühl, das durch die Cantate, oder durch die einzelnen Theile derselben veranlaßt worden ist, und enthält, als Resultat, entweder den Schluß des ganzen Kunstwerkes (im Finale), oder den Schluß der jedesmaligen einzelnen Abschnitte einer längern Cantate. Da der Chor der Repräsentant der innern Stimmung der ganzen Gemeine oder Versammlung ist; so muß er die Totalität aller für den dargestellten Gegenstand interessirten Individuen ausdrücken, und sich mit der höhern Kraft bewegen, welche dem Ausdrucke eines Totalgefühls angemessen ist. Enthält der Chor, nach dieser Ansicht, die Rücksicht auf die vorher durch Recitative veranlaßten und durch die Arien ausgedrückten bestimmten Gefühle; so muß auch der in ihm herrschende Grundton dem Geiste der bereits bis zu ihm fortgeführten poetischen und musikalischen Darstellung anpassen. (Vergl. Friedr. Rochlitz in der musikal. Zeitung, 1803, St. 8.) —

Obgleich die Cantate, nach ihrer gewöhnlichen Einrichtung, italienischen Ursprungs ist; so hat ihr Anbau unter den Teutschen doch größtentheils nur nach ihrem Ein-

fluſſe auf den äſthetiſchen Kultus der Religion Intereſſe. Deshalb ſollten auch die Texte derſelben reine religiöſe Begriffe darſtellen, und weder Proſa noch Myſticismus enthalten, und dieſe Begriffe durch die höhere Wärme des Gefühls dem Herzen näher bringen.

Unter den Italienern zeichnen ſich die Cantaten von Metaſtaſio, unter den Britten die von Congrewe, Dryden und Pope aus. Die Teutſchen haben, bei einem großen Ueberfluſſe an Mittelgute in dieſer Gattung, doch auch einige treffliche und beinahe vollendete Cantaten. Dahin gehören der Tod Jeſu von Ramler, der nur, ſeiner Länge wegen, hier nicht aufgenommen werden kann, der aber noch nach 50 Jahren, ſowohl dem Texte als der trefflichen Graun'ſchen Kompoſition nach, meiſterhaft bleibt. Ferner von Ramler die Auferſtehung und Himmelfahrt, und die (etwas myſtiſirenden) Hirten bei der Krippe zu Bethlehem. — Von Niemeyer exiſtiren: Lazarus, oder die Feier der Auferſtehung; Thirza; Abraham auf Moria (alle drei von Rolle componirt. — Patzke ſchrieb: den Tod Abels (zum Theil nach Geßners Tod Abels); Davids Sieg im Eichthale; Saul, oder die Gewalt der Muſik (ebenfalls von Rolle componirt). — Von Schiebeler exiſtiren die Iſraeliten in der Wüſte, von Bach componirt; von Zachariä, die Pilgrimme auf Golgatha; von Klopſtock, ein teutſcher Text zu Pergoleſi's Stabat mater. — Auch gehören hierher viele kleinere Cantaten von Stolberg, Küttner (ehemahligem Superint. in Pirna) und Buſchmann (der einen ganzen Jahrgang ſchrieb, welcher von Homilius componirt wurde). — Die Schö-

pfung und die Jahreszeiten konnten ihre hohe Celebrität nicht durch ihren dichterischen Werth, sondern blos durch Haydn's unsterbliche Komposition erhalten. — Unter den Gelegenheitscantaten dürften, unter den gesammelten, die von Jacobi und Zachariä die besten seyn. — Unter den profanen Cantaten ist das Lob der Musik von Meißner und Schuster, als ein größeres ästhetisches Product, am meisten gelungen, obgleich manche Härten und Einseitigkeiten in der Diction den Eindruck des Ganzen stören.

Die Literatur der Theorie der Cantate ist im Ganzen noch sehr arm. Zu vergleichen sind: Krause von der musikalischen Poesie, Berl. 1752. — Engel, über die musikalische Mahlerei, Berl. 1780. — Marpurg, kritische Briefe über die Tonkunst, 2 Theile, Berlin 1762 (hauptsächlich in Beziehung auf das Recitativ). — Eschenburg, Entw. einer Theorie und Lit. der sch. Redekunst. (3te Aufl.) S. 249 ff. — Heydenreich, im kurzgef. Handw. Th. 1, S. 220 ff. Herder nahm sich in der Adrastea, St. 6, S. 324 ff. der vernachläßigten Cantate mit Wärme an. „Das Oratorium ist eine reine Kunstgattung, vom Ton- und Gebärdenstreite sowohl, als von der Oper abgesondert. Sein Vorbild ist der reine griechische Chor, oder der Psalm und Hymnus ein viel in sich fassendes Vorbild. Hoch wie der Himmel der Phantasie, tief und breit und wellenreich wie das Meer der Empfindung, zugleich auch ein Land voll Thäler und Höhen, voll Mondesberge und Mondesgrüfte ist sie. Die lyrische Komposition begreift alles in sich, was Gesang

und Töne ausdrücken können, ohne Gebärdung.“ —
Als Beispiel einer religiösen Kantate:

Chor.

Das Chor der Geisterwelt erhebet
Dich, den Unendlichen, und ahnet deine Spur.
Dir, dem des Menschen Geist in heiligen Gefühlen bebet,
Dir jauchzt die ewig schöne, ewig herrliche Natur;
Ein großer Chorgesang, der sich vom Erdenstaube
Hinauf zum Psalm des Seraphs und zu deinem Throne
schwingt!
Dich feiert ehrfurchtsvoll des Christen Glaube,
Wenn reiner Tugend Hochgefühl sein Herz durchdringt!

Du, dem sich die wallenden Erden verjüngen,
Zu dem die Gesänge der Endlichen dringen,
Unendlicher, ewiger, seliger Geist,
Der uns das Leben der Zukunft verheißt;
Laß von der Erde umdämmerten Hallen
Zu dir das Loblied der Sterblichen schallen!

Recitativ.

So feiert seine Größe, meine Brüder,
Und sinkt in Staub, und freut euch, daß ihr seyd!
Noch war das Weltall nicht, es war noch keine Zeit,
Noch rollte keine Sonne, tönte noch kein Jubelton der Lieder
Der Endlichen zu ihm, — da schon, da sah er unser Loos,
Und seine Liebe zog uns aus der Mutter Schoos.
Nun sind wir sein; — im ewigen Gebiete
Des Unermeßlichen herrscht Harmonie und Friede.
Auf Ordnung, Recht und Tugend ist das große All gegründet;
Heil jedem, der den Weg zu dieser Ordnung findet,

Der seine Brüder liebt, und wenn der Vorhang dieses Lebens fällt,
Mit festem Glauben zu dem Vater, der uns alle leitet,
Sich froh emporschwingt zu dem Lohn der bessern Welt.

Terzett.

1. Wenn aller Hoffnung Sterne schwinden
Wenn Kummer unsre Tage trübt,
Und hier, an wildverschlungnen Gründen,
Ein nächtlich Dunkel uns umgiebt; —
2. Getrost, den Vater wirst du finden,
Der dich mit ewger Liebe liebt —
Chor. Dann werden wir den Vater finden,
Der uns mit ewger Liebe liebt!
3. Er, der des Feldes Blumen kleidet,
Der an der Westgewölke Saum
Die Sonne sanft zur Ruhe leitet,
Der über dieses Lebens Traum
Der Dämmerung milden Reiz verbreitet,
Und hoch schwebt über Zeit und Raum;
Gott ists, der uns zum Ziele leitet
Nach dieses Lebens schönem Traum;
Chor. Gott ists, der uns zum Ziele leitet
Nach dieses Lebens schönem Traum.

Schlußchor.

Hochheiliger, dem alle Herzen glühen,
Nimm unsern Dank, nimm unser Flehen an!
Du willst uns hier im Pilgerland erziehen
Zu deines höhern Lebens lichtumströmter Bahn!

Dort wird ein ewger Frühling uns umblühen,
Wenn wir uns dir, dem Vater Aller, nahn!
Froh steigen wir ins Grab hinab,
Wir siegen über Tod und Grab!

83.

3) Die Elegie.

Der eigenthümliche Charakter der Elegie beruht auf der Darstellung eines aus Wonne und Wehmuth gemischten Gefühls, doch so, daß das Gefühl der Lust das Gefühl der Unlust überwiegt. In diese Stimmung wird der Geist versetzt, wenn er sich mit ungetheiltem Interesse ein Gut vergegenwärtigt, das er entweder nie zu erreichen befürchtet, oder dessen Besitz und Genuß er verfehlt, oder wieder verloren hat, und wo dennoch, durch die von der Phantasie versinnlichte Idee dieses Gutes, das Entzücken bei der Betrachtung desselben, oder die Sehnsucht nach demselben, oder die Erinnerung an die ehemals im Besitze desselben genossene Seligkeit, überhaupt also das Gefühl der Lust das Gefühl der Unlust bald stärker, bald schwächer überwiegt, und dadurch diejenige dichterische Begeisterung herbeiführt, in welcher die Elegie entsteht. Die Elegie entsteht daher aus einem Uebergewichte der Lust über die Unlust, das entweder aus der erhöhten Vergegenwärtigung und idealisirten Versinnlichung des Gutes selbst; oder aus der Erinnerung der ehemaligen Seligkeit im Genusse desselben; oder aus der Kraft der Phantasie, den Besitz und Genuß desselben in die Zukunft zu versetzen; oder aus der höhern moralischen Empfindsamkeit, dieses Gut verdient, und das-

selbe ohne eigne Schuld verloren zu haben; oder aus der in schwärmerischem Entzücken gebildeten Vorstellung von der Summe und dem Umfange des Genusses entspringt, der mit dem Besitze dieses Gutes verbunden seyn würde. Nur in dieser Stimmung wird die bezaubernde Form der Elegie zum Daseyn gerufen, an deren Hervorbringung die Vergegenwärtigung der reinsten Ideale der Menschheit den nächsten Antheil hat, eine Vergegenwärtigung, die in der Sprache als Ton der Freude und Wonne erscheinen muß. Nur mischt sich in diese Wonne die Wehmuth des Unvermögens, den ersehnten Gegenstand entweder itzt überhaupt nicht zu besitzen, oder ihn verloren zu haben, oder ihn nie besitzen zu können. Diese Wehmuth des Unvermögens spricht sich aus als Ton der Traurigkeit; aber aus der Verschmelzung beider, der Wonne und Wehmuth, entsteht in der Darstellung jene milde Schattirung des Gefühls, wodurch dem Bewußtseyn zwar keine bleibende (weil ein gemischtes Gefühl kein bleibender Zustand seyn kann) aber eine unendlich süße Stimmung ertheilt wird.

Je nachdem die Elegie entweder Liebe oder Freundschaft, oder irdische Gegenstände, oder übersinnliche (der Religion und sittlichen Ordnung der Dinge zugehörende) Objecte, die auf das Gefühl eingewirkt haben, schildert, trägt sie auch bald mehr, bald weniger die Farbe der veredelten Sinnlichkeit, oder der höhern moralischen Würde.

Der Dichter der Elegie gebietet gleich frei über die Sphäre der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Oft hält er die Zukunft an den Spiegel der Vergangenheit und

erhebt die letztere vor der erstern; oft vergleicht er die Vergangenheit mit der Zukunft, um in die letztere den Zauber der ihm in der Phantasie vorschwebenden Freuden und Genüsse zu versetzen. Nur die Gegenwart verliert jedesmal bei der Zusammenstellung mit Vergangenheit und Zukunft und erscheint im Flore der Trauer, und in ihr hat nichts Reiz, als die subjective Stimmung des Dichters selbst, dessen Wehmuth entweder an den Farben der Vergangenheit, oder an den Bildern der Zukunft hängt.

Von dem Liede ist die Elegie dadurch verschieden, daß jenes durch reine Freude, diese hingegen durch eine Freude erzeugt wird, welche mit Traurigkeit zwar vergesellschaftet ist, sie aber überwiegt. Von der Ode ist die Elegie nicht durch das dargestellte Object verschieden, denn jedes Object der Elegie eignet sich auch zur Darstellung in der Ode, weil in der Ode, wie in der Elegie, der Charakter eines gemischten Gefühls hindurchschimmert; wohl aber durch den Grad der Begeisterung und der Kraft der Darstellung, indem der Odendichter die Ideale der Menschheit im höchsten der Phantasie möglichen Fluge schildert, der Elegiker aber in der Dämmerung einer durch die Wehmuth ermatteten Kraft dahinschwebt, die sich nicht zur Odenfülle emporschwingt, und doch hinreicht, das Spiel der Phantasie an dem Gegenstande der Begeisterung zu unterhalten, mit Wollust bei dem Helldunkel der dargestellten Bilder zu verweilen und der Darstellung selbst das Gepräge idealischer Schönheit aufzudrücken. —

In Hinsicht auf die Technik der Form ist die Elegie nicht an abwechselnde Hexameter und Pentameter oder an

das alexandrinische Versmaas gebunden. Jedes, dem Charakter der lyrischen Form angemessene Metrum eignet sich auch zur Darstellung der Elegie.

Die Theorie der Elegie mußte dadurch gewinnen, daß mehrere neuere Dichter dieses Feld in trefflichen Mustern bearbeiteten. Das Vorzüglichste über ihr Wesen stellten Schiller über naive und sentimentale Dichtung, in den kleinern prosa. Schriften, Th. 2, S. 87 ff. und Heydenreich im kurzgef. Handwörterb. Th. 1, S. 370 ff. und im Systeme der Aesthetik, Th. 1, S. 348 ff. auf. — Unter den Theoretikern vor ihnen verdient Abbt in den Literaturbriefen Th. 13, S. 69 ff. verglichen zu werden. — Minder wichtig sind Sulzer, Th. 2, S. 39 ff. und andere Theoretiker über sie.

Obgleich die Elegie griechischen Ursprungs ist; so existiren doch blos noch einzelne Stücke in dem von den Griechen gewählten elegischen Sylbenmaase von Mimnermus und Tyrtäus. Kallimachus war der berühmteste griechische Elegieendichter. Unter den Römern bearbeiteten die Elegie Tibull, Properz, Ovid. Unter den Italienern zeichnete sich Ariost, unter den Franzosen die Gräfin de la Suze, unter den Britten Gray und unter den Teutschen Klopstock, Hölty, v. Kleist, v. Göthe, v. Nicolay, Weiße, Voß, Stollberg, Matthison, v. Salis, v. Schiller, Klamor Schmidt, Heydenreich, Jacobi, Gotter, Kosegarten, Brinkmann, Neubeck, Manso, Tiedge u. a.

n derselben aus. Auch existiren zwei Sammlungen: Oden und Elegieen der Teutschen, Zürich 1765 — und Elegieen der Teutschen, herausg. v. Klam. Schmidt, 3 Th. Lemgo 1776.

Bekannte treffliche Elegieen sind: der Dorfkirchhof (nach dem Englischen) von Gotter und Kosegarten bearbeitet; die Elegie in den Ruinen eines alten Bergschlosses geschrieben, der Wunsch und die Kinderjahre von Matthison; die Elegie auf ein Landmädchen von Hölty; der Gottesacker im Vorfrühlinge, von Salis; die frühen Gräber und andere von Klopstock; Was sie mir nahm und gab, von Manso; an Arminia von Tiedge. — Als Beispiele:

Elegie von Heydenreich.

Wenn des Morgens goldner Schimmer nun herauf
Durch die Finsternisse schwebt, und die Höhen,
Und die Tiefen, und die Haine,
Und die Bäche umwallt;

Wenn der Schlaf mir dann entsäuselt, und den Tag,
Der Aurorens Winken folgt, froh ich grüße,
Und des Lebens große Landschaft
Hell bestrahlt um mich liegt;

Vor den Blicken des Erwachten ziehen dann
Die Gestalten seiner Freunde vorüber,
Die mir nah sind, die mir fern sind,
Die das Grab schon verbirgt.

Und ich segne die Erscheinung, und mein Herz
Schlägt mit Inbrunst, und mein Gruß ruft die Edlen
In der Nähe, in der Ferne,
Unterm Moose der Gruft:

„Liebt mich immer, ihr Gefährten meines Pfads!
Unsre Seelen weilen gern bei einander,
Flüstern gern sich die Gefühle
In dem Schoos der Natur.

„Liebt mich immer, die ihr fern seyd! Wenn der Tag
Um euch dämmert, wenn der Mondstrahl euch leuchtet,
Denkt dann meiner, betet hoffend,
Daß wir wieder uns sehn. —

„Liebt auch ihr noch, o ihr Edlen, die das Grab
Schon umschattet? — Ja, ihr liebt, seht mich wieder
Mit der Freude süßen Thränen
In dem Schoos der Natur.“ —

Und die Bilder der Geschiednen weilen dann
Um die Stätte, wo mein Seufzer ertönte,
Die Gestorbenen leben wieder
Vor des Sehnenden Blick.

Und ich streck' im süßen Traume meine Hand
Nach den Lieben zitternd aus; ach! und fasse
Leere Lüfte, und vergebens
Bebt die Thräne herab.

Die Ideale, von Schiller.

So willst du treulos von mir scheiden
Mit deinen holden Phantasien,
Mit deinen Schmerzen, deinen Freuden,
Mit allem unerbittlich fliehn?
Kann nichts dich, Fliehende, verweilen,
O meines Lebens goldne Zeit? —
Vergebens, deine Welten eilen
Hinab ins Meer der Ewigkeit.

Erloschen sind die heitern Sonnen,
Die meiner Jugend Pfad erhellt,
Die Ideale sind zerronnen,
Die einst das trunkne Herz geschwellt;
Er ist dahin, der süße Glaube
An Wesen, die mein Traum gebahr,
Der rauhen Wirklichkeit zum Raube,
Was einst so schön, so göttlich war.

Wie einst mit flehendem Verlangen
Pygmalion den Stein umschloß,
Bis in des Marmors kalte Wangen
Empfindung glühend sich ergoß,
So schlang ich mich mit Liebesarmen
Um die Natur, mit Jugendlust,
Bis sie zu athmen, zu erwarmen
Begann an meiner Dichterbrust;

Und theilend meine Flammentriebe
Die Stumme eine Sprache fand,
Mir wiedergab den Kuß der Liebe,
Und meines Herzens Klang verstand;

Da lebte mir der Baum, die Rose,
Mir sang der Quellen Silberfall,
Es fühlte selbst das Seelenlose
Von meines Liedes Wiederhall.

Es dehnte mit allmächt'gem Streben
Die enge Brust ein kreisend All,
Herauszutreten in das Leben,
In That und Wort, in Bild und Schall.
Wie groß war diese Welt gestaltet,
So lang die Knospe sie noch barg;
Wie wenig, ach, hat sich entfaltet,
Dies Wenige, wie klein und karg.

Wie sprang, von kühnem Muth beflügelt,
Beglückt in seines Traumes Wahn,
Von keiner Sorge noch gezügelt,
Der Jüngling in des Lebens Bahn.
Bis an des Aethers bleichste Sterne
Erhob ihn der Entwürfe Flug,
Nichts war so hoch, und nichts so ferne,
Wohin ihr Flügel ihn nicht trug!

Wie leicht ward er dahin getragen,
Was war dem Glücklichen zu schwer!
Wie tanzte vor des Lebens Wagen
Die luftige Begleitung her!
Die Liebe mit dem süßen Lohne,
Das Glück mit seinem goldnen Kranz,
Der Ruhm mit seiner Sternenkrone,
Die Wahrheit in der Sonne Glanz.

Doch ach! schon auf des Weges Mitte
Verloren die Begleiter sich.
Sie wandten treulos ihre Schritte,
Und einer nach dem andern wich.

Leichtfüßig war das Glück entflogen,
Des Wissens Durst blieb ungestillt,
Des Zweifels finstre Wetter zogen
Sich um der Wahrheit Sonnenbild.

Ich sah des Ruhmes heilge Kränze
Auf der gemeinen Stirn entweiht;
Ach, allzuschnell nach kurzem Lenze
Entfloh die schöne Liebeszeit.
Und immer stiller wards, und immer
Verlaßner auf dem rauhen Steg,
Kaum warf noch einen bleichen Schimmer
Die Hoffnung auf den finstern Weg.

Von all dem rauschenden Geleite,
Wer harrte liebend bei mir aus?
Wer steht mir tröstend noch zur Seite,
Und folgt mir bis zum finstern Haus?
Du, die du uns alle Wunden hellest,
Der Freundschaft leise, zarte Hand,
Des Lebens Bürden liebend theilest,
Du, die ich frühe sucht' und fand;

Und du, die gern sich mit ihr gattet,
Wie sie, der Seele Sturm beschwört,
Beschäftigung, die nie ermattet,
Die langsam schafft, doch nie zerstört;
Die zu dem Bau der Ewigkeiten
Zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht,
Doch von der großen Schuld der Zeiten
Minuten, Tage, Jahre streicht.

84.

4) Die Heroide.

Die Heroide ist, ihrem Charakter nach, eine Untergattung der Elegie. Sie vergegenwärtigt das Wogen des aus Wonne und Wehmuth gemischten Gefühls im Gemüthe und versinnlicht die bald stärkere bald schwächere Bewegung dieses Gefühls; denn das Kolorit der Heroide hängt davon ab, ob das angeregte Gefühl gewisse mehr oder weniger erhabene Gegenstände umschließt, und bisweilen erhebt sich dieselbe, wie die Elegie, zur leidenschaftlichen Stärke. — Der Dichter spricht in ihr nicht in seiner Individualität, sondern er leiht die Innigkeit seiner Gefühle einer verstorbenen Person, welche diese Gefühle in der monologisch-epistolischen Einkleidung einem abwesenden Individuum mittheilt. Der Zauber ihrer Darstellung beruht auf der stillschweigenden Annahme, daß zwischen den Vollendeten und den zurückgebliebenen Geliebten die ehemalige Verbindung fortdauert, aber in einer Reinheit, die von aller sinnlichen Beimischung frei bleibt. Alle irdische Triebfedern und Regungen sind verwischt; nur das reine menschliche Gefühl ist dem geläuterten und vollendeten Geiste in seiner innigsten Stärke geblieben. Die Ungleichheit der Verhältnisse zwischen einem vollendeten Geiste und dem zurückgebliebenen Geliebten verschwindet bei dem Ausdrucke der Gleichheit des Gefühls, das beide an einander kettet, und an dem sie sich wieder erkennen. — Die Ruhe der Vollendung umschwebt also die Darstellung der Heroide; der geläuterte Geist erblickt die Verhältnisse der Erde, die er verließ, in dem hellen Lichte der Zukunft. Ohne Vorurtheile, ohne heftige Affec-

ten spricht er die Seligkeit aus, die er itzt genießt, und blos die Wehmuth, die geliebten Gegenstände noch von sich getrennt zu wissen, giebt der Heroide den Ton des gemischten Gefühls der Wonne und Traurigkeit. — Wenn also auch die Heroide dem Aeußern der Form nach als poetische Epistel erscheint; so ist sie doch, nach ihrem Charakter, rein lyrisch, denn sie stellt die edelsten Gefühle in der ästhetisch vollendeten Form dar. —

Die Benennung der Heroide ist zufällig, und rührt von ihrem Urheber, Ovid, her, der in 21 Heroiden ausgezeichnete und nun vollendete Individuen aus dem heroischen Zeitalter unter der epistolischen Form einführte, wenn er nicht vielleicht selbst die Form dazu von einem verloren gegangenen griechischen Elegiker entlehnte. Von Properz hat sich nur Eine Elegie (epistola Arethusae ad Lycotam) erhalten.

Die Theorie der Heroide ist, aus Mangel an vielseitiger Bearbeitung dieser Form, noch nicht erschöpft. Vergl. Dusch Briefe ꝛc. Th. 3, S. 250 ff. Th. 4, S. 24 ff. — Herder's Fragmente über t. Literatur, Th. 3, S. 240 ff. — Manso's Abhandl. über die römischen Elegiker, in den Nachtr. zu Sulzers Theorie, Th. 3, S. 333 ff. — Eschenburgs Theorie der sch. Redekünste, S. 244 ff. — Sulzers Theorie ꝛc. Th. 2, S. 570 ff. (interessant wegen der beigebrachten Literatur). — Grohmann im kurzgef. Handwörterb. Th. 1, S. 587 ff. — Unter den Italienern schrieben Bruni und Lorenzo Crasso, unter den Franzosen Dorat, de la Harpe u. a., unter den Britten, Po-

pe, Hervey, und unter den Teutschen Hofmannswalbau und Lohenstein (unbedeutende) Heroiden. Besser sind die zwei von Schiebeler in seinen auserlesenen Gedichten, (Hamb. 1773) wozu Eschenburg ein Gegenstück lieferte. Minder wichtig die beiden von Trautzschen in seinen vermischten Schriften (Chemnitz 1771) S. 1 — 14. — Die vorzüglichsten in unsrer Sprache sind die von Wieland, in s. acht Briefen der Verstorbenen an hinterlassene Freunde. Sie stehen im zweiten Supplementbande zu seinen sämmtl. Werken, S. 201 ff. Sie sind, dem Umfange nach, zu lang, als daß hier eine als Beispiel dieser poetischen Form aufgenommen werden könnte; aber die Ruhe vollendeter Wesen und der geläuterte Ton ihres Gefühls scheint sich am meisten in der Heroide: Alexis an Dion (S. 203 ff.) auszusprechen.

85.

5) Die Ode.

In dem Menschen liegt die Sehnsucht, das Streben nach dem Idealischen. Das Idealische besteht aber in der Versinnlichung einer Idee der Vernunft, die, vermittelst der Versinnlichung, aus dem Kreise des Vorstellungsvermögens gerückt, und der Phantasie, dem Gefühls- und Begehrungsvermögen genähert wird. Allein je mehr bei der Betrachtung des idealischen Gegenstandes die Phantasie begeistert und das Gefühl gerührt und erschüttert wird; desto mehr kündigt sich auch im Gefühle der Abstand unsrer Individualität zu dem vorschwebenden Ideale selbst, der unermeßliche

Abstand zwischen dem Endlichen und Unendlichen an. — Die hohe Begeisterung nun, wo das Individuum seine endliche Kraft an die Unendlichkeit des idealischen Gegenstandes hält, und, von dessen Erhabenheit durchdrungen, das Unvermögen der endlichen Kraft fühlt, jenen Gegenstand zu erreichen, oder zu realisiren, denselben aber doch, im hohen Schwunge der Begeisterung, darzustellen und zu versinnlichen sucht, ist die Begeisterung des Odendichters. Sie bezeichnet das Streben eines endlichen Wesens nach dem Ideale, das ihm in grenzenloser Ferne vorschwebt, und das keine Idee der Vernunft zu erschöpfen, keine Handlung der Freiheit zu realisiren vermag, dessen Vollendung aber alle geistige Kräfte ergreift, sie in ein harmonisches Spiel versetzt, und zur höchsten Spannung, das Ideal darzustellen, — fortreißt. Die Ode ist also der Ausdruck der höchsten dichterischen Bewegung eines endlichen Geistes. In ihr triumphirt das Gefühl über die Bestrebung, weil das erstere das Idealische im freiesten Fluge der Darstellung wenigstens zu berühren, das Begehrungsvermögen aber dasselbe nie zu realisiren vermag. —

Das gemischte Gefühl der Lust und Unlust liegt der Ode zum Grunde; das Gefühl der Lust, aufgeregt durch die Erhabenheit des idealischen Gegenstandes und durch die Kraft der Phantasie, das Idealische, in wiefern es das Gefühl unwiderstehlich ergriffen hat, darzustellen; das Gefühl der Unlust, veranlaßt durch die Unmöglichkeit, das Ideal in der Wirklichkeit zu realisiren, und dadurch die Bestrebung des Begehrungsvermögens mit der Wahrnehmung des Idealischen im Gefühlsvermögen auszugleichen; doch so, daß, in dem Momente der Begeisterung, das Gefühl der

Lust das Gefühl der Unlust überwiegt, weil, durch den aufgeregten Schwung der Phantasie und die erhöhte Kraft des Gefühls, das Bestreben der Neigung verdunkelt, und das Bewußtseyn ausgefüllt wird von dem Entzücken über die Realisirung des Ideals in der Darstellung. Bei dieser Darstellung vergißt der Geist die Endlichkeit seines Begehrungsvermögens; die Unermeßlichkeit des Gefühls und die productive Kraft der Phantasie vergegenwärtigen das Idealische als Object, und rufen es, gleichsam als eine bestimmte Erscheinung, in den Kreis der Wirklichkeit herab, und je vollendeter diese Darstellung gelingt, desto vollendeter ist auch, in dem letzten Momente der Begeisterung, der Sieg des Gefühls der Lust über das Gefühl der Unlust. — Daß in dem großen Augenblicke der wahren Begeisterung der idealische Gegenstand, der dem Dichter vorschwebt, nicht pragmatisch entwickelt und nach seinen einzelnen Momenten durchgeführt, sondern immer nur mit starken, erhabenen Zügen angedeutet, und vermittelst derselben das subjective innere Bild (der Phantasie) in eine äußere Darstellung (in das Kunstwerk einer vollendeten Ode) übergehen kann, fühlt jeder, der je von dem genialischen Schwunge eines Odendichters fortgerissen wurde.

Von dem Liede ist die Ode theils durch die Stärke und Fülle der Darstellung, theils und vorzüglich durch das in ihr ausgedrückte gemischte Gefühl der Lust und Unlust verschieden. Mit der Elegie hat die Ode diese Darstellung des gemischten Gefühls gemein; aber der wehmüthige, schwermuthsvolle Ton der Elegie erhebt sich in der Ode zum höchsten lyrischen Ausdrucke. Von der Hymne, die eine Untergattung der Ode ist, unterscheidet sie sich da-

durch, daß die Ode jeden als unendlich gedachten Gegenstand versinnlichen kann, das Object der Hymne aber die Gottheit, oder ein personificirtes göttliches Wesen ist. — In Hinsicht auf die Stärke des Ausdrucks kann die Hymne eben so erhaben dahinwallen, wie die Ode; denn sie tragen beide denselben lyrischen Charakter, und beide versinnlichen das Idealische, in wiefern es das Gefühlsvermögen ergreift und der Phantasie vorschwebt. Daß aber einige Theoretiker der Hymne einen kühnern Aufflug, als der Ode, haben beilegen wollen, geht weder aus der Grenzbestimmung ihres beiderseitigen Charakters hervor, noch wird es durch die Muster der Klassiker bestätigt, bei denen wir Oden finden, die viele Hymnen an Kraft der Darstellung übertreffen, aber auch Hymnen, die in Hinsicht auf diese Kraft der Ode gleich stehen. —

Da der Charakter der Ode aus der innern Bewegung des Gefühls und aus der Versinnlichung des Kontrastes des Endlichen mit dem Idealischen hervorgehet; so kann man keine nähere Klassifikation der vorhandnen Oden versuchen, wohl aber kann man, nach dem in der Ode vergegenwärtigten Objecte, diejenigen Oden heroische Oden nennen, welche die idealisirte Tapferkeit, die edelste Resignation feiern, weil in ihnen das Höhere in der menschlichen Natur die endlichen Schranken derselben durchbricht und besiegt; dagegen nennt man gewöhnlich diejenigen Oden, in welchen eine philosophische Idee nach der Bewegung und Erschütterung versinnlicht wird, die sie im Gefühlsvermögen bewirkt, philosophische Oden. — Das Erhabene ist die hervorstechende Eigenschaft der Ode, und alle mit derselben verwandte Merkmale der Schönheit der Form, z. B. das Pa-

thetische, das Wunderbare, das Feierliche u. s. w. sind in derselben von hoher Wirkung.

Zu den heroischen Oden gehören die von Pindar, durch die er die Sieger in den olympischen, pythischen, nemeischen und isthmischen Spielen feierte, und der größte Theil der Oden des Horaz. — Unter den Italienern: Petrarca, Testi, Guidi ꝛc.: unter den Franzosen: J. B. Rousseau, L. Racine (der jüngere), Gresset ꝛc.; unter den Britten: Dryden, Pope, West, Gray; unter den Teutschen: Weckherlin, Opitz, Flemming, Tscherning, Günther, Haller, Hagedorn, J. A. Cramer, J. Ad. Schlegel, Giesecke, Withof, Uz, v. Cronegk, Gleim, Karschin, J. G. Jacobi, Zachariä, Wieland, Ramler, Klopstock, Blum, Gerstenberg, Lavater, Denis, Mastalier, Niemeyer, Bürger, die Stolberge, Kretschmann, Eul. Schneider (die berühmte Ode auf Friedrichs Tod), Schubart, Voß, Schiller, Kosegarten, Brinkmann, Heydenreich, Herder, Neubeck, Mnioch, Fr. v. Kleist, Baggesen, Kuhn u. a. — Ganze Sammlungen: Oden der Teutschen, Leipz. 1778. — Oden und Elegieen der Teutschen, Zürich 1783. —

Als Beispiele:

Der Erbarmer, von Klopstock.

O Bewunderung, Gottes Bewunderung,
Meine Seligkeit!
Nein! wenn sie nur bewundert,
Hebt sich die Seele zu schwach!

Erstaunen! himmelfliegendes Erstaunen!
Ueber den, der unendlich ist!
O du der Seligkeiten höchste,
Ueberströme du meine ganze Seele

Mit deinem heiligen Feuer!
Und laß sie, du Seligkeit,
So oft und so hoch die Endliche kann,
Aufflammen in Entzückungen!

Du warest! du bist! wirst seyn! du bist! wie soll ich
dich denken?
Meine Seele stehet still, erreichet es nicht!
Vater! Vater! So soll meine Seele dich denken,
Dich empfinden mein Herz! meine Lippe dich stammeln.

Vater! Vater! Vater!
Fallt nieder, betet an, ihr Himmel der Himmel!
Er ist euer Vater!
Unser Vater auch!

O ihr, die einst mit der Himmel Bewohnern
Erstaunen werden!
Wandelt forschend in diesem Labyrinth der Wonne,
Denn Jehovah redet!

Zwar durch den rollenden Donner auch,
Durch den fliegenden Sturm, und durch sanftes Säuseln;
Aber erforschlicher, daurender,
Durch die Sprache der Menschen.

Der Donner verhallt, der Sturm brauft weg, das Säuseln verweht,
Mit langen Jahrhunderten strömt die Sprache der Menschen fort,
Und verkündiget jeden Augenblick,
Was Jehovah geredet hat!

Bin ich am Grabe noch? oder schon über dem Grabe?
Hab' ich den himmlischen Flug schon gethan?
O Worte des ewigen Lebens!
Also redet Jehovah:

Kann die Mutter vergessen ihres Säuglings,
Daß sie sich nicht über den Sohn ihres Leibes erbarme?
Vergäße sie sein;
Ich will dein nicht vergessen!

Preis, Anbetung, und Freudenthränen, und ewiger Dank,
Für die Unsterblichkeit!
Heißer, inniger, herzlicher Dank
Für die Unsterblichkeit!

Halleluja im Heiligthume!
Und jenseits des Vorhangs
In dem Allerheiligsten Halleluja!
Denn so hat Jehovah geredet!

Wirf zu dem tiefsten Erstaunen dich nieder,
O du, die unsterblich ist,
Geneuß, o Seele, deine Seligkeit!
Denn so hat Jehovah geredet!

Die Unsterblichkeit,

von

Kosegarten.

Die ihr des freundlichen Lichts
Euch daseynselig erfreuet,
Tröstet euch, Brüder, ihr werdet
Ewig des Lichtes euch freun.

Was wir ersehnten
Mit des Jünglings Sehnsucht
Nach dem Kuß der Geliebten,
Es ist, es ist mir erschienen.

Was wir ersehnten, erflehten,
Es hat, es hat mich ergriffen,
Wie den Jüngling die Eidschwurgewißheit,
Daß, die er liebet, ihn liebe.

Wie den Sünder die Gnade ergreift,
Wie den Büßer der Vergebung Gefühl,
So ergriff den Vernichtungsscheuen
Unsterblichkeit, dein großes Gefühl.

Ich ahnet', ich hofft' es; itzt glaub' ich, daß ich bin!
Ich glaub' es, ich schau' es, daß ich ewig bin! —
Neige deine Wipfel, Eiche!
Ein Unsterblicher wandelt unter dir!

Künde die silberne Scheibe, Mond!
Entblinket dem Nachtgedüft, schimmeräugige Sterne!
Sirius, wälze dein Flammenrad! Glanzgegürteter Orion,
Wandle stattlich den Riesengang!

Minder, ihr Stolzen, als ich,
Seyd ihr, ihr seyd vergänglich!
Mehr als die Eich' und der Mond, mehr als Orion und Sirius
Bin ich — bin unvergänglich!

Himmel und Erde vergehn!
Nimmer vergehet das Ich! —
Ha, wenn das Ich verginge,
Was wäre dies nichtige Seyn?

Eines Traumes Schatten,
Geträumt im zweifelnden Zwielicht,
Verschwunden mit des Tages Dämmerung,
Wäre dies nichtige Seyn!

Aermer noch wär' ich, als der Halm und das Gras;
Verächtlicher noch, als der Kiesel der Gasse.
Des Daseyns Entzücken empfanden sie nicht;
Dein Grauen, Vernichtung, empfinden sie nimmer.

Ach, wenn ich ewig nicht wäre,
So ächzt' ich dem kommenden Tag'
Entgegen, so ächzt' ich, käme die Nacht,
Und verhüllte mich, und schwiege vertraurend.

So würd' ich unter die Blumen des Frühlings
Mich werfen, und die Blume beneiden.
Du, o blühende Erde, däuchtest mir ein offnes
Grab;
Die Menschen verfließende Schatten.

Dich, herrliches Vorrecht des Geistes,
Unergründliches hohes Bewußtseyn,
Dich würd' ich ersticken im Taumel und Rausch,
Daß mich nicht träfe der Gedanke der Vernichtung.

Aber er träfe mich doch,
Mich umspukten grinsende Larven,
Blöketen fletschenden Zahnes mir zu:
Was jauchzest du, Schatten? zerflattre!

Es entsinkt der Kelch der zitternden Hand;
Es entsprudelt dem blinkenden Schierlingsschaum!
Die Rose duftet Verwesung;
Die Musik tönt Grabergeheul!

Rühret mich nicht an! Umarmet mich nicht
So brünstig, meine Geliebten!
Ach, drückt den Vergänglichen nicht so fest an
euer Herz;
An euerm Herzen dürft' er zerfließen!

Der Vernichtung Fittige sausen daher!
Sie sausen, sie rauschen mich an. — Ach rettet, Liebende, rettet! —
Wohin, Verirrte, wohin? Ermanne dich, Seele,
ein Schall ists,
Ein hohler Schall, der dich ängstet.

Ist hienieden auch Tod?
Auch Untergang hienieden, und Vertilgung?
Ist, was Tod wir nennen, und Untergang,
Nicht Enthüllung nur, Entwicklung, Veredlung?

Mag auch das edlere Selbst,
Das denkende, wollende, hoffende Selbst
Versiegen mit dem Oel, das den Nerven tränkt,
Verstäuben mit der Asche, die den Gräbern entstäubt?

Löscht auch der Becher der Lust, des Ruhms, der Wollust, der Liebe,
Stillt auch die Fülle des Glücks, der Brust unnennbares Sehnen?
Warum dann seufzen, Beglückter, wann dämmert der Mond,
Wann das Spätroth schimmert, und die Sterne funkeln?

Mag auch Gott der Liebe,
Gott der ewigen Liebe,
Des Bösen Böseftes, was nur die Allmacht vermag,
Des Bösen Böseftes wollen: Vernichtung?

Schreitet nicht mächtigen Schritts, fliegt unermüdlichen Fluges
Das All der Vollkommenheit strahlendem Ziel'
Nicht näher mit jeglichem Nu, mit jeglichem: kehrenden Pulsschlag? —
Ung wir, die Einzigen, schwindelten endlos zurück?

O Wahrheit, o Schönheit, o Tugend!
Hochheiliges Drei in des Geistes Einheit,
Du zweite Welt in der ersten,
Du zeugest, wer wir sind, und was wir werden!

Ihr Guten und Weisen und Reinen,
Ihr Seelen ohne Schuld und ohne Freude,
Ihr Erquetschten in der Knospe; ihr Erstickten in der Blüthe!
Ihr bürget, wer wir sind, und was wir werden!

Ja wahrlich, wahrlich, ich bin!
Ich weiß, ich glaube, ich bin!
Und werde ewig seyn —
Ewig! Ewig!

Wie ertragen die Wonne?
Wie dich fassen Entzücken?
Wie genügen der lassenden schreckenden Seligkeit?
Ich werde seyn!

Frohlock', begnadigter Geist, hinauf zum wölbenden Himmel,
Du bist unsterblich!
Frohlock' hinab in die Nacht, in das Land der Stummen und Stillen;
Sie sind unsterblich.

Frohlock' am Saume der offenen Gruft.
Du bist unsterblich!
Frohlocke, wenn wieder sich füllet die Gruft,
Und der grünende Hügel sich wölbet.

Thaut, Frühlinge, auf meinen Hügel! Regen, säus'l' auf ihn herab!
Ich bin unsterblich!
Brause, Herbststurm, um mein blätterbestreutes Haus;
Ich bin unsterblich!

Die ihr weint an meinem Hügel, jauchzet laut!
Ich bin unsterblich!
Schwinget, schwinget die Fittig', und eilet mir nach!
Wir sind unsterblich!

86.

6) Die Hymne.

Die Hymne ist griechischen Ursprungs, und bezeichnete einen Lobgesang auf eine Gottheit, der, vorzüglich bei Opferfesten, mit Instrumentalbegleitung vorgetragen wur-

de. Sie hat, als lyrisches Product, keinen besondern, von der Ode wesentlich verschiedenen, Charkter, sondern ist vielmehr eine Untergattung der Ode, nur mit der Beziehung des dargestellten subjectiven Gefühls auf ein bestimmtes Object. Denn wenn die Ode im Allgemeinen jeden als unendlich gefühlten Gegenstand idealisch darstellen kann; so ist das Object der Hymne entweder Gott selbst, oder ein allegorisches und als Gottheit personificirtes (z. B. Tugend, Natur), wenigstens ein durch die Darstellung aus der Reihe des Endlichen herausgehobenes und nach seiner höhern idealischen Kraft gefeiertes Wesen (z. B. die Sonne ꝛc.) — In Hinsicht auf den lyrischen Schwung und die Kraft der Darstellung trägt der Hymne mit der Ode dasselbe Kolorit. Beide sind die höchsten Formen der lyrischen Dichtkunst, und in beiden hängt die Höhe des Schwunges und die Fülle der Darstellung nicht sowohl von dem versinnlichten Objecte, als von der individuellen lebendigen Kraft und Begeisterung des Dichters ab. —

Könnte, nach der Mehrheit der vorhandenen Meisterstücke, der Hymne eine charakteristische Verschiedenheit von der Ode beigelegt werden; so wäre es die, daß in der Ode der Kontrast des Endlichen zu dem Idealischen noch stärker ausgesprochen wird, als in der Hymne, in welcher der Abstand zwischen beiden zwar ebenfalls versinnlicht, aber mehr als in harmonischem Gleichgewichte, denn im Kontraste, erscheint.

Da die Hymne an sich eine Untergattung der Ode ist; so darf es nicht befremden, daß nicht selten selbst von Klassikern die Benennung beider wechselsweise gebraucht wird.

Die heiligen Urkunden der Hebräer, besonders die Psalmensammlung, sind reich an erhabenen Hymnen. — Aus dem griechischen Alterthume erhielten sich die (sogenannten) homerischen Hymnen, und die spätern vom Kallimachus, Prokles und Kleanthes. — Einige Oden des Horaz lassen sich ebenfalls hierher rechnen. — Unter den Italienern: Tasso, Menzini ꝛc.: unter den Franzosen: J. B. Rousseau ꝛc.; unter den Britten: Thomson, Gray, Akenside ꝛc.; unter den Teutschen: Opitz, v. Kleist, Klopstock, J. A. Kramer, Wieland, Lavater, Fr. Leop. Gr. zu Stolberg, Blum, v. Herder, Kosegarten, Kretschmann, Voß u. a.

Als Beispiel diene die

Hymne an die Sonne,

von

F. L. Gr. zu Stolberg.

Sonne, dir jauchzet, bei deinem Erwachen, der Erdkreis entgegen,
Dir das Wogengeräusch des erdumgürtenden Meeres!
Fliehend rollet der Wagen der Nacht, in nichtige Wolken
Eingehüllt, und schwindet hinab in die schauernde Tiefe.
Segnend strahlst du herauf, und bräutlich kränzet die Erde
Dir die flammenden Schläfen mit thauendem Purpurgewölke.
Alles freuet sich dein! in schimmernde Feuergewande
Kleidest du den Himmel, die Erd' und die Fluthen des Meeres!

Siehe, du leitest am rosigen Gängelbande den jungen
Freundlichen Tag; er hüllt sich in deine Saffrangewande;
Aber, wie wachsen so schnell die Kräfte des himmlischen
Jünglings!
Feuriger blickt er, er greift nach deinem strahlenden Kö-
cher,
Und schon schnellt er vom goldenen Bogen flammende
Pfeile!
Zürne, Himmlischer, nicht! und soll dein Bogen ertönen,
O, so richte dein furchtbares Geschoß auf des Oceans
Fluthen,
Auf der schneeichten Alpen herunter schmelzende Gipfel,
Und auf sandige Wüsten, die Löwen und Tiger durch-
irren!
Zürne, Himmlischer, nicht! Dir flehen der Vögel Ge-
sänge;
Dir der säuselnde Wald, und dir die duftende Blume.
Wollest nicht des wehenden Zephyrs Flügel versengen!
Wollest nicht austrinken das Labsal kühlender Quellen!
Wollest vom zarten Gräschen den krümmenden Tropfen
nicht nehmen!

Sonne, lächle der Erd', und geuß aus strahlender
Urne
Leben auf die Natur! Du hast die Fülle des Lebens!
Schöpfest, näher dem Himmel, aus himmlischen Quellen,
und dürstest
Selber nimmer! Als Gott, mit seiner Allmacht um-
gürtet,
Wie mit gürtendem Schlauch ein Sämann, Sonnen da-
hinwarf,
Millionen auf einmal, jede mit Erden bekränzet,
Rief er, Sonnen, euch zu: verbreitet Leben und Wärme
Auf die dürftigen Erden! Erbarmt euch der Dürstenden,
daß ich

Mich am großen Abend des Himmels euer erbarme!
Also rief er. Gedenk deß, o Strahlende! Früher
Oder später kommt der große Abend des Himmels,
Da ihr alle, zahlloses Heer von mächtigen Sonnen,
Werdet, wie Mücken am Sommerabend, in Teiche sich
stürzen,
Mit erbleichenden Strahlen herunterfallen vom Himmel!
Euer harren Gottes Gerichte! Gottes Erbarmung!
Wähne nicht zu vergehn! Der große Geber des Lebens
Wird gefallne Mücken, gefallne Sonnen, in neues
Leben rufen. Wie du auf schwärmende Mücken herab-
schaust,
Schaut er ewig herab auf alle kreisende Himmel!

87.

7) Die Dithyrambe.

Die Dithyrambe ist griechischen Ursprungs und eine spe-cielle Hymne, nämlich seine Hymne mit bestimmtem Ob-jecte des Bacchus als Gottheit. Sie war, ihrem Ur-sprunge nach, der Ausbruch einer trunkenen Begeiste-rung und ward bei den Griechen zu einem gesetz- und regel-losen Tanze gesungen. Diese Regellosigkeit zeigte sich auch in ihrem Inhalte und Sylbenmaase, in der Kühnheit der Bilder und in der Ungebundenheit, mit welcher der Dichter sogar die Sprache behandelte. (Von den Alten haben sich keine Dithyramben erhalten, wenn nicht die dreizehnte olympische Ode des Pindar, und von Horaz die beiden — Buch 2, 19. Buch 3, 25 hieher gehören. —)

Die Wiedererweckung der Dithyrambe von neuern Dichtern konnte also nicht ganz den Anstrich des griechischen Lokale erhalten. Soll sie noch unter ästhetischen Gesetzen stehen; so darf sie zwar die Formen eines bestimmten Metrums überschreiten, und sich mit Willkühr, und selbst ohne innere nothwendige Folge des dargestellten Gefühls bewegen, das die durch den Wein bewirkte Begeisterung schildert; aber sie darf weder gegen die Korrectheit noch gegen die Schönheit (überhaupt also nicht gegen das Gesetz der Form) absichtlich verstoßen, und muß selbst in der freiesten Bewegung die Spuren ästhetischer Einheit in sich erkennen lassen, denn nicht die wirkliche Trunkenheit, sondern das Wonnefühl, mit welchem der Wein den Menschen durchströmt und seine Gefühle in eine exaltirte Stimmung bringt, muß der herrschende Grundton des Dichters bei der Production der Dithyrambe seyn.

Vergl. über die Dithyrambe: Pörschke, Gedanken über die Phil. des Schönen, Th. 2, S. 53. — Literaturbriefe, Th. 21, S. 39 ff. — Herder's Fragmente über t. Literatur, Th. 2, S. 298 ff. — C. Schreiber im Freimüthigen vom J. 1804, St. 39 und 40. — Unter den neuern Dichtern hat Willamow die stürmischsten Dithyramben geschrieben. Milder und regelmäßiger sind die von Blum, Voß, Schiller u. a.

Als Beispiel:

Dithyrambe, von Schiller.

Nimmer, das glaubt mir,
Erscheinen die Götter,
Nimmer allein.
Kaum daß ich Bacchus den lustigen habe,
Kommt auch schon Amor, der lächelnde Knabe,
Phöbus der Herrliche findet sich ein.
Sie nahen, sie kommen
Die Himmlischen alle,
Mit Göttern erfüllt sich
Die irdische Halle.

Sagt, wie bewirth' ich,
Der Erdegebohrne,
Himmlischen Chor?
Schenket mir euer unsterbliches Leben,
Götter! Was kann euch der Sterbliche geben?
Hebet zu eurem Olymp mich empor.
Die Freude, sie wohnt nur
In Jupiters Saale,
O füllet mit Nektar,
O reicht mir die Schale.

Reich ihm die Schale!
Schenke dem Dichter
Hebe nur ein.
Netz' ihm die Augen mit himmlischem Thaue,
Daß er den Styx, den verhaßten, nicht schaue,
Einer der Unsern sich dünke zu seyn.
Sie rauschet, sie perlet,
Die himmlische Quelle,
Der Busen wird ruhig,
Das Auge wird helle.

88.

8) Das Sonett.

Der Charakter des Sonetts ist lyrisch; denn es stellt Ein Gefühl und zwar ein bestimmtes Gefühl dar. Da die Eigenthümlichkeit des Sonetts hauptsächlich auf einem fest bestimmten Mechanismus des Technischen seiner Form beruht, und der Umfang dieser Form klein und beschränkt ist; so muß die äußere Darstellung des Sonetts, als eines ästhetischen Ganzen, so weit als möglich vollendet seyn, wenn anders die Form ein reines Wohlgefallen an ihr selbst bewirken soll.

Das Gefühl der Liebe, nach seiner ganzen Innigkeit und Zartheit, mehr mit sanften, als mit stärkern Farben aufgetragen, ist der Grundton des Sonetts; doch verschmilzt in mehrern Sonetten das Gefühl in die verwandten Gefühle der Freundschaft, der persönlichen Anhänglichkeit, und der stillen Feier zärtlicher Empfindungen überhaupt.

Der ursprüngliche Mechanismus der äußern Form des Sonetts besteht in vierzehn gleich langen Versen, (zwei Quadrains und zwei Terzetts) wovon die ersten acht in zwei vierzeilige Strophen, die letzten sechs in zwei dreizeilige Strophen eingetheilt sind. In den ersten zwei Strophen wechseln nur zwei Reime, und vier männliche mit vier weiblichen Endsylben ab. In den sechs folgenden Zeilen gehören wieder drei Zeilen männlichen Reimen, und drei Zeilen weiblichen Reimen an. Am Schlusse jedes Quadrains und Terzetts soll jedesmal ein poetischer Gedanke geschlossen seyn. —

Das Sonett ist italienischen Ursprungs, erhielt aber zuerst durch Petrarca's (118) Sonette eine weitere Verbreitung. Nicht nur daß seine Sonette in die meisten kultivirten Sprachen übersetzt wurden; seine Landsleute und die Ausländer ahmten auch ihn am meisten nach. Genannt zu werden verdienen bei dem Anbaue des Sonetts unter den Italienern: Tasso; unter den Spaniern: Boscan, Mendoza, de Herrera, Ulloa; unter den Franzosen: (schon bei den provenzelischen Dichtern bekannt) Melin de St. Gelais, du Bellay, Guy de Tours, Henault ꝛc.; unter den Britten: Shakesspear, Milton ꝛc.; unter den Teutschen: Weckherlin, Opitz, Flemming, Gryphius, Lohnstein, Hofmannswaldau u. a. — Im Jahre 1765 belebte sie Westermann wieder. Ihm folgten Fr. Schmit, Bürger, Schiebeler, A. W. Schlegel, Manso u. a. In den neuesten Zeiten wurde die poetische Literatur mit Sonetten, zum Nachtheile der andern poetischen Formen und des Sonetts selbst, beinahe überschwemmt; auch scheint der neuere Versuch, Sonette mit blos wirklichen Endsylben zu dichten, der Form zu viel Monotonie zu geben.

Vergl. Manso, in den Nachtr. zu Sulzer, Th. 4, S. 148 ff. und Bouterwecks Geschichte der Poesie und Beredsamkeit, Th. 1, S. 144 ff.

Als Probe des sich verirrenden Geschmacks stehe zuerst ein

Sonett von Hofmannswaldau.

Amanda, liebstes Kind, du Brustlatz kalter Herzen,
Der Liebe Feuerzeug, Goldschachtel, edle Zier;
Der Seufzer Blasebalg, der Thränen Löschpapier,
Sandbüchse meiner Pein und Baumöl meiner Schmerzen.

Du Speise meiner Lust, du Flamme meiner Kerzen,
Schlafstübchen meiner Ruh, der Phantasie Klystier,
Des Mundes Alicant, der Augen Lustrevier,
Der Komplimente Sitz, du Meisterin im Scherzen.

Der Tugend Quodlibet, Kalender meiner Zeit,
Du tiefer Abgrund du, voll tausend guter Morgen,
Der Zungen Honigseim des Herzens Marcipan,

Du kräftig Himmelbrod, du Quell der Seligkeit,
Und wie man sonsten dich, mein Kind, beschreiben kann:
Lichtputze meiner Noth und Flederwisch der Sorgen.

Sonett von Schiebeler.

Du foderst ein Sonett von mir;
Du weißt, wie schwer ich dieses finde,
Darum, du lose Rosalinde,
Versprichst du einen Kuß dafür.

Was ist, um einen Kuß von dir,
Das sich Myrtill nicht unterstünde?
Ich glaube fast, ich überwinde;
Sieh, zwei Quadrains stehn ja schon hier.

Auf einmal hört es auf zu fließen.
Nun werd' ich doch verzagen müssen!
Doch nein, hier ist schon ein Terzett.

Nun heb' ich doch — — wie werd' ich schließen?
Komm, Rosalinde, laß dich küssen!
Hier, Schönste, hast du dein Sonett!

Auf die Morgenröthe,

von

Bürger.

Wann die goldne Frühe, neu gebohren,
Am Olymp mein matter Blick erschaut,
Dann erblass' ich, wein' und seufze laut:
Dort im Glanze wohnt, die ich verloren!

Grauer Tithon, du empfängst Auroren
Froh aufs neu, sobald der Abend thaut,
Aber ich umarm' erst meine Braut
An den Schattenlandes schwarzen Thoren!

Tithon, deines Alters Dämmerung
Mildert mit dem Strahl der Rosenstirne
Deine Göttin, ewig schön und jung;

Aber mir erloschen die Gestirne,
Sank der Tag in öde Finsterniß,
Als sich Molly dieser Welt entriß.

An Bürger, von A. W. Schlegel.

Süßer Sänger, willst du mir vertrauen,
Wo sie wohnt, die dein Gesang erhebt?
Wo sie wandelt, wo ihr Odem webt,
Muß Gedeihn und Lust die Flur bethauen.

Wie? du winkst mir, da hinauf zu schauen,
Wo der Feiertanz der Sterne schwebt?
Die im Liede lieblich blüht und lebt,
Weilt sie schon auf Paradiesesauen?

Sänger, deine Müh wird doch belohnt.
Einsam klagst du nicht am Grabeshügel,
Jedem Laute gabst du Seraphsflügel.

Wo bei Laura deine Molly wohnt,
Hören beide zart, wie Tauben girren,
Durch die Amaranthenlaub' ihn irren.

Laura's Thränen, nach Petrarca, von A. W. Schlegel.

Ich sah der höchsten Schönheit zarte Blüthe,
Den Reiz, der meine Sinne so verwirrt,
Daß alles sonst mir Traum und Schatten wird,
Gepaart mit Seelenhuld und Engelgüte,

Und sah, von stummer Wehmuth wie berauscht,
Ihr helles Aug' im Thau der Thränen schwimmen;
Ach, Wald und Waldstrom hätte wohl gerauscht,
Bei ihren Reden, ihren Klagestimmen!

Denn Weisheit, Seelenadel, Lieb' und Gram
Verbanden da harmonisch sich zu Weisen,
Die nimmer noch die Welt so süß vernahm.

Es hallte nach in allen Himmelskreisen;
Es säuselte kein Blatt am Busch und Baum,
Nur Melodie durchfloß der Lüfte Raum.

89.

9) Endreime (bouts rimés).

Aus dem Sonette entsprangen die Endreime bei den Franzosen gegen die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts. Ihr Erfinder war Dulot. Die sogenannte Endereime werden in der Form des Sonetts gegeben, daher sie auch Sonnet en blanc heißen. Sie gehören zu den poetischen Spielereien, die aber, wenn der Dichter eine höhere Gewandtheit des Geistes besetzt, auf einen Augenblick Interesse erregen können. — Bei diesen Gedichten giebt ein Andrer dem Dichter die Reime nach einer ganz willkührlichen Zusammenstellung, wobei absichtlich die Verwandtschaft und Aehnlichkeit der Begriffe in den gewählten Endsylben vermieden wird. Diese aufgegebenen Endsylben muß nun der Dichter zu einem poetischen Ganzen ausbilden, indem er die Anfänge der Zeiten erfindet, welche durch jene Sylben geschlossen werden.

Unter den Teutschen ist diese poetische Form, welche bei den Franzosen vielen Beifall fand, nicht mit Erfolg angebauet werden. Unter den bessern Dichtern versuchte es Gotter, von dem das nachfolgende Beispiel ist, zu welchem

ihm eine Dame die Reime gab, auf welche er dann die dichterische Komposition selbst anwandte.

Sie selbst in Endreimen von ihrer Wahl.

Gefühlvoll weilt sie bald am traulichen Klavier;
Bald zaubert sie der Liebesgöttin Büste,
(Ihr Ebenbild!) bald eine stille Küste,
Den Abdruck ihres Herzens, aufs Papier.
Ihr Hut faßt mehr Verstand, als mancher Doctor- Hut,
Lehrreicher ist ihr Mund, als alle Bücher- Schränke;
Sich selbst genug, sieht sie mit kaltem Blut
Der Schmeichler Huldigung, des Neides kleine Ränke.
In allem, was sie thut, in Anstand, Gang und Gruß
Herrscht Seele. Neben ihr, was sind die meisten Weiber?
(Gern sagt' ichs laut; doch Wahrheit macht Verdruß:)
Organisirte Leiber!

90.

10) Das Madrigal.

Das Madrigal gehört mit den beiden folgenden poetischen Formen, dem Rondeau nnd Triolet, zur lyrischen Poesie, weil in ihnen, wie in dem Sonette, nur Ein vorherrschendes Gefühl ausgedrückt und dargestellt wird. Die Darstellung desselben ist aber, wie bei dem Sonette, an einen bestimmten Mechanismus der äußern Form gebunden, an welchem ihr poetischer Charakter erkannt wird. Sie waren im Ganzen ehemals gewöhnlicher, als itzt, und können sämmtlich, als sanft verhallende Töne des Gefühls und

leichte Spiele des Witzes, wohl ein momentanes Interesse erregen, aber keinen bleibenden Eindruck hervorbringen.

Der ehemals genau bestimmte Mechanismus in der Zahl der Zeilen ist beim Madrigal, das ursprünglich nie unter sechs, und nie über eilf Zeilen lang war, die aus Versen von ungleicher Länge bestanden, ganz durchbrochen worden, so daß man alle kleinere lyrische Producte, die weder Sonett, noch Rondeau, noch Triolet sind, und in denen Zartheit des Gefühls, Feinheit der Wendungen und leicht tändelnder Witz ausgedrückt wird, mit diesem Namen bezeichnet.

Das Madrigal ward von den frühern italienischen (Petrarca, Tasso) und französischen (Montreuil ꝛc.) Dichtern angebaut. Unter den Teutschen von Hagedorn, Götz, J. G. Jacobi, Göthe, Voß, Manso u. a.

Beispiele:

Der Wettstreit, von v. Hagedorn.

Mein Mädchen und mein Wein
Die wollen sich entzweyn.
Ob ich den Zwist entscheide,
Wird noch die Frage seyn.
Ich suche mich durch beide
Im Stillen zu erfreun.
Sie giebt mir größre Freude,
Doch öftre giebt der Wein.

91.

11) Das Rondeau und Triolet.

Das Rondeau ist eine poetische Tändelei, wo in jeder Strophe nur zwei Reime abwechselnd vorkommen, die erste Zeile nach der dritten wiederhohlt wird, und das Refrain die ersten zwei Zeilen wiederhohlt, die von dem Refrain durch fünf Zwischenzeilen getrennt sind. — Am bekanntesten ist die Empfindung des Frühlings, von Hagedorn: „Du Schmelz der bunten Wiesen ꝛc.“

Das Triolet ist die abgekürzte Form des Rondeau, und blos auf acht Zeilen beschränkt, in denen nach der dritten Ziele die erste, und nach der sechsten die erste und die zweite Zeile wiederhohlt werden. Doch haben sich neuere Dichter auch hierin Ausnahmen erlaubt. — Die besten Producte dieser Art sind von Hagedorn, Göthe, Tiedge, Schmidt u. a.

Triolet von Tiedge.

Fließ' hinab, mein stilles Leben!
Hier ist nicht das Thal der Ruh.
Trüb' und schleichend zitterst du,
Von Cypressennacht umgeben,
Deinem Wasserfalle zu.
Fließ, o fließ hinab, mein Leben,
Wo die Segnungen der Ruh
Um ein stilleres Ufer schweben!
Fließ, so fließ hinab, mein Leben,
Dort, wie still! was zögerst du?

Die flüchtige Freude, von Schmidt.

Die Freude fliegt wohl über Thal und Hügel,
Und nirgends bleibt der luft'gen Sohle Spur!
Die Freude flieht wohl über Thal und Hügel,
Kein Locken hemmt die nimmer lassen Flügel,
Kein Goldpalast und keine Rosenflur.
Nur Mäßigkeit, nur Weisheit ist ihr Zügel.
O merkt euch das, ihr Söhne der Natur!
Die Freude flieht wohl über Thal und Hügel,
Und nirgends bleibt der luft'gen Sohle Spur!

12) Die Rhapsodie.

Der Charakter der Rhapsodie ist starke Versinnlichung und Darstellung subjectiver Gefühle, wo aber entweder der dargestellte Gegenstand, wegen seiner Unermeßlichkeit und wegen der zu starken Bewegung des Gefühls, nicht völlig erschöpft und ausgeführt, oder wo kein bestimmtes Metrum in der äußern Form der Darstellung festgehalten wird. — Hoher lyrischer Schwung, der sich dem Schwunge der Ode nähert, bei einer der Dithyrambe ähnlichen Freiheit in Behandlung des Stoffes und in der Erfindung der äußern Form, scheinen die, von den vorhandenen gelungenen Mustern abstrahirten, Grundzüge der Rhapsodie zu seyn. — In Kosegartens Poesieen sind mehrere treffliche Rhapsodieen, besonders die an die untergehende Sonne (Th. 1, S. 224 ff.), welche zur zweiten Art gehört. —

Zur ersten Art gehört das

Allgemeine Gebet, von Ramler,

eine Rhapsodie.

Zu dir entfliegt mein Gesang, o ewige Quelle des Lebens!
O du, von den Lippen dankfagender Weisen Jehova gegrüßet,
Und Oromazes, und Gott! gleich groß im Tropfen des Thaues,
Der hier vom Grase rollt; gleich groß in der Sonne, die rastlos
Rund um sich an goldenen Seilen glückselige Welten herumführt;
Im Wurme, der Einen bestäubeten Erntetag lebt, und im Cherub,
Der alle Naturen durchforscht seit seiner undenklichen Jugend,
Und viele Glieder bereits an der Kette der Wesen verknüpft sieht,
Er selbst der oberste, doch in deiner Größe versinket,
(Wie soll ich in menschlicher Rede den Kindern der Erde dich nennen?)
O deines unendlichen Weltraums allbelebende Fülle! — —
Mit Schaudern versenkt sich in ihn mein Geist in den Tempeln der Wälder,
Auf himmelanstrebenden Felsen, am Rande der brausenden Tiefe:
Und o! wie verschwindet mir dann die sinnliche Freude! wie werden
Mir alle Begierden erhöht! — Du Weltgeist, hier sieh' ich verloren
Auf einem Staube des Ganzen, und breite die Hände zu dir aus:

Erhältst du, wann einst dies zarte Gewebe des Leibes sich auflöst,
Ein höheres Antheil von mir, so soll die Bewunderung deiner
Mein langes Geschäfte verbleiben, mein langer Gesang! ∴∴∴

Zur zweiten Art gehört der

Freiheitsgesang aus dem zwanzigsten Jahrhunderte.

von

Fr. Leop. Gr. zu Stolberg.

Sonne, du säumst!
Sonne, du säumst!
Wellen dich kühlende
Wogen des Meeres?
Sonne, du säumst!

Komm herauf zu uns! Es harret
Dein ein freies Volk!
Wende deine Feuerblicke
Von den Sklavenvölkern ab!
Komm herauf zu uns! Es harret
Dein ein freies Volk!
Siehe, sie kommt!
Siehe, sie kommt!
Sie vergüldet die Berge,
Sie röthet den Hain,
Und silbern rauschet der Strom in das finstre Thal!

Wir sahen dich einst,
Rauschender Strom.

Mitten im fliegenden Laufe gehemmt!
Bebend und bleich,
Wehend das Haar,
Stürzte der Tyrannen Flucht
Sich in deine wilden Wellen,
In die Felsenwälzenden Wellen
Stürzten sich die Freien nach;
Sanfter wallten deine Wellen!
Der Tyrannen Rosse Blut,
Der Tyrannen Knechte Blut,
Der Tyrannen Blut!
Der Tyrannen Blut
Färbte deine blauen Wellen,
Deine Felsenwälzenden Wellen.

Das Schilfblatt trof
Und die Weide von der Erschlagnen Blut!
Um den krausen Dornstrauch wickelte sich das Gewand
Der Todten, wirrte sich in ihm der Todten Haar!

Nicht Einer entrann
Von der Sklaven Heer!
Wie der Sturm mit herbstlichem Laube
Quellen des Thales bedeckt,
So bedeckt lang und breit den Strom
Des Sklavenheeres Leichnam!

Die Heerde floh
Und dürstend das Roß vom blutigen Strom.
Kein Sohn des Waldes nahte sich ihm;
Nur der Rabe trank, und der Adler, und der Wolf!

Auf Bergen erscholl der Sieger Gesang,
Und rollte freudige Donner ins Thal,
Gesänge der Jungfrauen tönten darein:
So flöten Nachtigallen
Beim Felsenquell!

Hoch schwingt, tief schwingt, wild sich umher
Der Adler des Gesangs!
In Blutgefilden weilen Geier unter ihm, denn wir siegten oft.
Er eilet, er eilet, er schwebt
Ueber der letzten Schlacht mit steifem Fittig!

Es glühte der Mittag; es rann
Heldenschweis auf zertretnes Gras;
Kühlung des Waldes umwehte nur den Feind!
Drei Stunden wankte zwischen uns und ihnen der Sieg,
Wie röthlich die Saat wanket auf Hügeln hin und her.
Da brachen hervor neue Schaaren aus des Waldes Höh,
Mit Waffengetös und lautem Geschrei!
Langsam, wie des Oceanes Ebbe,
Wich der Freien linkes Heer.
Da sprengten hervor,
Auf schäumenden Rossen,
Wie zückende Blitze
Zwei Jünglinge, Reisige hinter ihnen her!

Wie der Rhein von jähen Felsen herab
Seine Donner stürzet und ewigen Schaum,
Mit des Adlers Eile, des Meeres Schall,
So die Heldenschaar auf den staunenden Feind!

Die Jünglinge fochten und sanken dahin
Den schönen Tod,
Den blutigen Tod,
Den Freiheitstod!
Keine feige Klag' erschalle
Bei der Helden frühem Fall!
Einer ihrer Väter wünschte
Mit der heißen Jünglingsthräne
Sich schönen, blutigen Freiheitstod!

Zitternd flossen ins Silbergewebe
Der Harfe die Thränen der Sehnsucht hinab!
Siehe, da sah er,
In heiliger Stunde,
Jenseits Jahrhunderten
Schlachten der Freiheit!
Sah die Heldenenkel fallen;
O wie schlug sein Herz für Wonne!
Seine heiße Thräne stürzte
In der Harfe Silbersturm!

Die Sonne war gesunken; der Abend
Kühlte mit röthenden Flügeln
Den alten Rhein;
Noch donnerte laut, noch blitzte die Schlacht!
Von Zinnen des Himmels
Schauten, durch purpurne Wolken,
Hermann freudig, und Tell,
Luther und Klopstock freudig herab auf unser Heer!
Athmeten uns zu
Festen Entschluß,
Stärke der Götter und teutschen Muth!

Die Feinde sahn auf
mit lechzenden Blicken
Zur säumenden Dämmerung;
Die Dämmerung kam;
Sie wankten, sie wichen,
Sie gossen sich aus über's Gefild in zerstreuter Flucht!
Wir gossen uns nach
Mit triefendem Schwerdt!
Sie hofften, es würde sie hüllen
Im faltigen Mantel
Die schwarze Nacht;

Siehe, da ging ihnen auf über's Tannengebirg
Der zürnende Mond
Blutig und voll;
Verderbende Nacht,
Heilig und hehr
Dem freien Volke!
Mehr jedem Teutschen, denn die Stunde der Geburt!
Heilig und hehr,
Wie in den Armen der erröthenden Braut die süße Nacht!
Auf Bergen erscholl der Siegergesang!
Der Helden Gesang! der Freien Gesang!
Und rollte freudige Donner ins Thal!
Gesänge der Jungfrauen tönten darein:
So rauschen Wasserfälle
Zum Donner des Meeres am Felsengestad'!
Du bist frei! du bist frei!
Teutschland, frei!
Stolz stehest du da unter den Nationen um dich her!
Wie der Brocken stolz, wenn der Morgenröthe Licht
Seine Scheitel röthet, noch fester unter ihm
Liegen die Thale, und nur dämmern die Gipfel um ihn her!

Willkommen, Jahrhundert der Freiheit!
Großes Jahrhundert, willkommen!
Du schönste Tochter der spätgebährenden Zeit!
Sie gebahr dich mit Schmerzen, und sprang staunend auf,
Da gebohren war das mächtige Kind!
Zitternd nahm sie dich in den mütterlichen Arm!
Freudige Schauer rauschten ihre Glieder hinab auf ihr Gewand!
Feierlich küßte sie deine Stirn,
Und Prophezeihung entquoll ihren Lippen, wie ein Strom:

„Tochter, du nimmst hinweg deiner Mutter Schmach!
Rächst deiner Schwestern weinenden Gram!

Unwillig krümmte sich hinab ins Grab;
Denn in Locken der Jugend hoffte jede zu führen dein Schwert,
Zu halten deine Wage, Vergelterin!
Schon lächelst du stolz an deiner Mutter Brust,
Schon flammt dein blauer rollender Blick,
Schon greifst du mich stark an mit der zarten Hand;
Bald tönen um deine Wiege herum
Waffengetös und der Sieger Gesang!
Du wächsest schnell auf! ich sehe dich schon
In schöner weiblicher Riesengestalt,
Mit zückenden Wettern im vertilgenden Aug,
Mit wild hinströmendem goldenen Haar!
Donner entrollen deinem Fußtritt, und es stürzen dahin
Die Throne, in die goldnen Trümmer Tyrannen dahin!
Du ließest aus mit blutiger Hand der Freiheit Strom!
Er ergeußt sich über Teutschland; Segen blüht
An seinen Ufern, wie Blumen an der Wiese Quell!"

93.

B. Die didactische Form der Poesie.

Das Lehrgedicht.

Der Charakter der didactischen Form der Poesie ist idealisirte Darstellung von Begriffen und Ideen der Vernunft, mit denen bestimmte Gefühle vergesellschaftet sind, in der Totalität einer ästhetisch vollendeten Form. Der Gesichtspunct für diese Form der Poesie wird durchaus verfehlt, wenn man Belehrung für den Zweck derselben hält, und durch die Ein-

zwängung allgemeiner Begriffe und Wahrheiten in ein bestimmtes Sylbenmaas die Forderungen an das Lehrgedicht als erfüllt betrachtet; denn dann würde blos das Technische der Form, die Zufälligkeit des Metrums, die Grenzlinie zwischen dem prosaischen didactischen Style und dem Lehrgedichte bilden. Der Prosaiker muß allerdings im didactischen Style den dargestellten Gegenstand erschöpfend behandeln, und nach seinen einzelnen Theilen logisch zergliedert durchführen; dagegen versinnlicht der Dichter die ihm vorschwebenden Ideen und verwandelt sie in die Totalität eines Bildes, wodurch sie aus dem Gebiete der bloßen Erkenntniß herausgehoben und in die Sphäre der Phantasie und des Gefühls versetzt werden. Nicht Belehrung also, sondern ästhetische Darstellung gewisser Theile der Wissenschaften oder Künste, oder aller Wissenschaften und Künste, oder des menschlichen Daseyns selbst — inwiefern alle diese Stoffe ästhetisch darstellbar sind — der Ausdruck der poetischen Ansicht der Welt, des menschlichen Lebens und des Umfanges der menschlichen Erkenntniß, das ist der Standpunct, aus welchem man die didactische Poesie betrachten und nach welchem man die einzelnen Producte derselben als ästhetische Formen beurtheilen muß.

Am meisten nähert sich die didactische Poesie der lyrischen, weil die Ideen, welche den Stoff der didactischen Darstellung enthalten, so innig mit dem durch sie erweckten Gefühle verschmolzen sind, daß sie beide in der Form als unzertrennlich verbunden erscheinen. Je mehr sich die didactische Poesie der Prosa nähert und in bloße Kontemplation, ohne höhere Bewegung und Rührung des Gefühls,

übergehet; verirrt desto weiter sie sich von ihrem eigenthümlichen Charakter. Deshalb müssen auch alle diejenigen Producte, in welchen diese Verirrung getroffen wird, als mißlungene ästhetische Formen betrachtet, und von dem Gebiete der Poesie ausgeschlossen werden (z. B. Kästners Lehrgedicht über die Kometen). In dem Lehrgedichte muß also das Gefühl, das durch die reine Vernunftidee veranlaßt wurde, vorherrschen, und deshalb kann zwar Ordnung, Folge und Zusammenhang in demselben seyn, nie aber darf die Darstellung desselben den Anstrich einer systematischen Abhandlung oder einer schulgerechten Chrie erhalten, weil beides dem naturgemäßen Erguße des angeregten Gefühls widerstreitet.

Nur also solche Ideen der Vernunft, oder solche Theile der menschlischen Erkenntniß überhaupt, mit denen sich Gefühle vergesellschaften können, die also ästhetisch darstellbar sind, eignen sich zum Objecte des Lehrgedichts, nicht aber Theile der Logik, der Grammatik u. s. w., die nie das Gefühl erheben und die Phantasie begeistern können. Vielmehr werden die Ideen der practischen Vernunft, Freiheit, Sittlichkeit, Tugend, Unsterblichkeit, Gottheit, das Weltall mit einem harmonischen Weltplane, die Schicksale der Menschheit und der Individuen unter der Leitung und Regierung eines allheiligen Wesens, Ideen, die in der Seele selten ohne eine höhere Rührung des Gefühls zum Bewußtseyn gelangen, — diese Ideen werden, wegen ihres Zusammenhanges mit den geläutertsten und erhabensten Gefühlen, der poetischen Darstellung und der freiesten, lebensvollsten Versinnlichung am meisten fähig seyn.

Willkührlich ist die Eintheilung des Lehrgedichts in das philosophische und scientifische, da bei beiden allgemeine Vernunftwahrheiten zum Grunde liegen und der Unterschied nur zwischen dem Höhern und Höchsten, in Hinsicht auf die Zurückführung allgemeiner Begriffe auf die höchsten Ideen der Vernunft überhaupt, statt finden kann. — Eben so können die Satyre und die poetische Epistel nicht als Untertheile der didactischen Poesie dargestellt werden, und noch weniger das Epigramm.

Das Satyrische im Lehrgedichte ist zufällige Eigenschaft, weil die Darstellung practischer Ideen nach den Verirrungen der menschlichen Freiheit von denselben blos in der Individualität des Dichters ihren Grund hat, und darf deshalb nicht als eigenthümlicher Charakter einer von dem Lehrgedichte, der Art nach, verschiednen poetischen Form aufgeführt erscheinen. Die horazischen Sermonen sind an sich Lehrgedichte mit satyrischer Haltung und Einkleidung, und versinnlichen allgemeine Wahrheiten durch den Kontrast des Ungereimten und Unsittlichen mit denselben. Die lachende Satyre hat aber gewöhnlich mehr poetischen Charakter, als die strenge (des Juvenals und Persius), die mehr moralischen als poetischen Gehalt behauptet.

Eben so ist es zufällig, wenn allgemeine Wahrheiten in der epistolischen Einkleidung auf die Verhältnisse eines bestimmten Individuums bezogen werden; denn die poetische Epistel, als isolirte poetische Form, ist, nach den vorhandenen gelungenen Producten, weder ausschließend als Untergattung der didactischen, noch ausschließend als Un-

tergattung der lyrischen Form der Poesie zu betrachten. Schildert sie unmittelbar Gefühle in Beziehung auf ein bestimmtes Individuum; so gehört sie der lyrischen Poesie an; versinnlicht sie aber allgemeine Wahrheiten, mit denen sich Gefühle vergesellschaften, so gehört sie zur didactischen Poesie mit dem zufälligen Merkmale der unmittelbaren Beziehung der dargestellten Ideen auf eine bestimmte Individualität.

Sehr richtig ist Bouterwecks Urtheil (in s. Aesthetik, Th. 2, S. 371 ff.) „Pope's Versuch über den Menschen entfernt sich weit von der wahren Idee des Lehrgedichts durch den systematischen Zuschnitt, und nähert sich ihr nur durch die glückliche Auswahl der Gedanken, die wirklich ein poetisches Interesse haben. Aber Ovids Kunst zu lieben wird, als komisches Lehrgedicht, noch komischer durch die systematische Ordnung. Virgils Gedicht vom Landbau übertrifft schon durch seine unsystematische Ordnung und wahrhaft poetische Komposition fast alle übrige ernsthaftere Lehrgedichte. Beschreibungen und Digressionen aller Art müssen den Styl der Abhandlung aus dem Lehrgedichte so weit verscheuchen, daß durch die räsonnirenden und unmittelbar belehrenden Parthieen nur ein poetisches Gemählde in didactischer Form ausgeführt erscheine. Welchen theoretischen oder practischen Nutzen dieses Gemählde haben kann, kommt bei der ästhetischen Schätzung desselben nicht in Betracht. Hätte Lucrez, als er den unpoetischen Gedanken faßte, die gesammte Philosophie Epikurs poetisch zu lehren, das Gefühl zu Rathe ge-

zogen, das ihn bei der Ausführung einzelner Theile seines Werkes leitete; so würde sein Lehrgedicht das vollkommenste seyn. Ein didactisches Werk, wie der höchst elegante Landmann des Abbé Delille kann sehr viele Reize des Ausdruckes und der Diction haben, ohne darum ein Gedicht zu seyn." — Außer den hier genannten didactischen Dichtern gehören hierher unter den Griechen: Hesiod, Empedokles, Aratus, Appian; unter den Römern: Columella; unter den Franzosen: L. Racine, Boileau, Voltaire, Dorat; unter den Britten: Prior, Young (Nachtgedanken), Akenside, Hayley ꝛc.; unter den Teutschen: Opitz, Lichtwer (Recht der Vernunft), Withof, v. Haller (Ewigkeit, Ursprung des Uebels), v. Hagedorn, Dusch, Gellert, Löwen, Lessing, J. A. Cramer, Uz (Theodicee), Kästner, v. Creuz, Zachariä, Giesecke, Wieland, v. Cronegk, Gleim (Halladat), Sucro, v. Alxinger, Overbeck, v. Nicolay, Gotter, Brinkmann, Fr. v. Kleist, Conz, Heydenreich, Benkowitz, Manso (Kunst zu lieben), Schiller (die Künstler — und die meisten seiner Gedichte), Tiedge (Urania — kein echtes didactisches Gedicht, wegen seines rein lyrischen Tones), C. Schreiber (Harmonia, oder das Reich der Töne — von diesem Lehrgedichte gilt dasselbe), Bürrmann (Ostens Mystenschulen), Spalding u. a.

Als Beispiel stehe hier ein Fragment aus Tiedge's Urania:

Ich war dem Tropfen Zeit entronnen;
Und offen lag vor meinem Geiste nun
Der Ocean, an dessen Ufer Sonnen,
Wie ausgeworfne Kiesel, ruhn.
Die Milchbahn streckte weit durch unermeßne Fluren
Die tausend Arme wundervoll hinaus:
Dort drückte seine hellen Spuren
Verweilender das Wandeln Gottes aus.
Da blitzten, wie von Götteridealen,
Unsterbliche Gedankenstrahlen
In meinem tiefsten Leben auf.
Verklärter schwebten Monde hin und Erden,
Aus Schattenhallen gingen sie herauf;
Zu Morgensternen sah ich Abendsterne werden;
Die Schatten blühten selbst zu Lichtgestalten auf.
Gestirne zogen dort in weit entfernten Gleisen,
Sie drangen bleich herauf mit ihren Nebelaun,
Wie Geister, die aus öden Lebenskreisen
Nach einer hellern Sonne schaun.

So schwang mein Geist sich auf zum Gottesdienst der Sphären,
Ha! welch ein Gottesdienst der Nacht! und doch kein Gott? —
Bei jenen flammenden Altären
Im Tempel der Natur! Hier ist, hier waltet Gott!
Sein Odem weht durch diese Strahlenlaube!
Dort betet die Vernunft: Erhabener, du bist!
Bist nahe dem beseelten Staube!
Ja, wenn den Heiligen die Grübelei vermißt:
Dann findet ahnend ihn der Glaube,
Der die Vernunft der Tugend ist.

Es sey kein Gott: und todt sind diese Himmelsflammen;
Sie haben hin durch deine Nacht geblitzt;
Und Trümmer baun den wüsten Thron zusammen,

Auf welchem einsam nur und stumm der Tod noch sitzt.
Es sey kein Gott, von dem die Welten stammen;
Im Schoos des Zufalls ist der Lichttag aufgewacht;
Der weise Zufall rief in aller ihrer Pracht
Die tausend Sonnen hin in diese Glanzgefilde,
Damit aus tausend Sonnen — Eine Nacht,
Des Nichtseyns große Nacht sich bilde?
Und die Natur, die holde Pflegerin,
Auf deren Schoos wir einst in Schlummer fallen,
Sie fragt umsonst: Woher? Wohin? — —
Nein, Gottes Finger schrieb an diese Aetherhallen
Mit heller Sternenschrift: Ich bin! —
Es ist ein Gott! o laß uns niederfallen!
Anbeten, tief anbeten laß uns ihn!
Die Stufe seines Throns, die Erde, wo wir knien,
Umschwebt die Nacht mit ihren Schauern;
Und sie ergreifen uns, wie das erhabne Trauern
Der Sehnsucht, heiliger ihn anzubeten, ihn,
Den Weltengeist, der, sich zum Wurme neigend,
Den Wurm, wie seine Welten zählt,
Den Unerschaffenen, den jede Schöpfung schweigend
Dem Herzen nennet, dem er fehlt.

So find' ich denn im großen Weltenstrome,
Wo Schöpfung sich an Schöpfung knüpft,
Und im lebendigen Atome,
Der, kaum gesehn, im Lichtstrahl hüpft:
Ein Gott bevölkerte die unermeßnen Welten
Mit Geistern, angestrahlt von seiner Göttlichkeit;
Vor ihm ist keine Zeit, uns gab er Raum und Zeiten;
Er wandelt still dahin durch seine Ewigkeiten,
Sein großer Schatten fällt durch das Gebiet der Zeit.

Es herrscht sein unbeschränktes Walten
Durch die Unendlichkeit in aller Kraft des Seyns;

Gedanken Gottes sind die hehren Weltgestalten;
Gott ist das All, das All ist eins!
Ihn preis't dein Leben mehr, als alle Huldigungen
Der ewigen Natur, die kein Gedank' ermißt!
O glaub' es dir und den Versicherungen
Von tausend Welten, daß Gott ist!

Sey denn mit Dunkelheit des Pilgers Pfad umschleiert!
Natur und Tugend, hin zur Gottheit führen sie;
Der Tugend öffnet sich das Reich der Harmonie.
Gott ist das hohe Lied des Tempels, wo sie feiert,
Und die Natur die Melodie.

Es ist ein Gott! der Tugend verbürgendes Leben
Verkündigt ihn; sie wäre nicht, wäre kein Gott.
Ihr ist das Wort der innigsten Weihe gegeben;
Sie spricht es aus: Es ist ein Gott!

Sie zeuget laut, sie ruft es hinaus in die Ferne,
Hinaus in die mit Welten umblühete Flur.
Es ist ein Gott, antworten die ewigen Sterne
Durch das Gewölbe der Natur.

Der stille Geist, der innerste, seligste Friede
Vertraut dem Hain das hohe Geheimniß von Gott;
Und leise spricht im flötenden Nachtigallliede
Der Hain es nach: es ist ein Gott!

Der Erde Druck, die heiligen Uebel des Lebens
Erhöhn den Geist, erheben die Seele zu Gott;
Die Tugend kämpft, und fordert den Sieg nicht vergebens;
Sie triumphirt: es ist ein Gott!

94.

C. Die epische Form der Poesie.

Wenn das Object der Darstellung in der lyrischen Poesie ein menschliches Gefühl in seiner ursprünglichen Reinheit, Innigkeit und Stärke, und das Object der Darstellung in der didactischen Poesie eine Vernunftidee ist, mit welcher sich Gefühle vergesellschaften; so beruht der Charakter der epischen Form der Poesie darauf, ein Factum, eine Handlung oder eine menschliche Individualität unter einer idealisirten Umgebung und unter der Totalität einer ästhetischen Form darzustellen. Die Sphäre der menschlichen Freiheit, nicht aber wie sie rein historisch erscheint, sondern wie die Aeußerungen der Freiheit auf das Gefühl wirken, und wie der Ausdruck des Gefühls mit dem dargestellten Objecte (dem Factum oder Individuum, welches das Gefühl erregte) in der Darstellung selbst aufs innigste verschmilzt, ist die Sphäre der epischen Form der Poesie.

Nicht alle Facta der Geschichte, nicht alle Individuen unsers Geschlechts eignen sich, durch das Spiel ihrer Freiheit, zur epischen Darstellung; blos diejenigen können den Stoff zu einem epischen Gedichte da bieten, welche das Gefühl tief bewegen und rühren, und welche, nin Angemessenheit zu dieser Erschütterung der Gefühle, von der Phantasie in die Totalität Eines Bildes concentrirt werden können, das reines Wohlgefallen erregt, und das Gefühl des Anschauenden eben so bewegt, wie es dessen Phantasie in ein freies Spiel setzt.

Hier ist also die Grenzlinie zwischen dem historischen (prosaischen) Style (der, als solcher, ebenfalls unter dem Gesetze der Form stehet, und dessen Grundsätze in der Theorie des Styls aufgeführt werden), und der epischen Form der Poesie. Zu dem erstern gehört das ganze unermeßliche Gebiet von Facten und Individuen, die den Umfang der Universalgeschichte ausmachen; zur letztern aber nur diejenigen Facta und Individuen, welche ästhetisch darstellbar sind, die also Gefühle erregen und von der Phantasie zur Totalität eines Bildes vereinigt werden können. Der erstere kennt kein höheres Gesetz, als das Gesetz der Wahrheit, dem selbst das Gesetz der Form untergeordnet ist; die letztere aber idealisirt die ästhetisch darstellbaren Objecte, und erhebt sie dadurch zur Totalität einer poetischen Form. Selbst die wirklichen Begebenheiten und menschlichen Individuen behandelt der Dichter nach dem Maasstabe seiner Ideale, und erkennt dabei kein anderes Gesetz an, als welches die productive Phantasie sich selbst in Hinsicht auf die Sphäre ihrer Darstellungen aufgiebt, und wodurch sie sich ihrer unwiderstehlichen Wirkung auf das Gefühl versichert. Der Dichter gebietet also mit der Kraft des bewegten Gefühls und mit der Stärke der productiven Phantasie über den historischen Stoff für den ästhetischen Zweck der schönen Form. Er kann die Schatten der Vergangenheit heraufführen und unter den magischen Spiegel seiner ästhetischen Bilder bringen; er kann die Begebenheiten der Gegenwart durch die idealische Umkleidung für Gefühl und Phantasie verewigen; ja er kann selbst, durch die ihm einwohnende productive Kraft, eine Vergangenheit und Gegenwart mit Factis und Individuen bilden, die nirgends anders, als in der Sphäre der Dichtung existiren, die aber nach der

Analogie der Wirklichkeit angekündigt werden und unter idealisirten Formen erscheinen.

Sogar abwärts von dem Menschen kann der epische Dichter die Sphäre der unbelebten und thierischen Organisationen, und aufwärts die Sphäre übersinnlicher Wesen mit der Sphäre der Menschheit in Wechselwirkung bringen, doch nicht um ihrer selbst willen, sondern um die idealisirte Wirksamkeit der menschlichen Freiheit in ihrer vollen Glorie darzustellen. Denn abwärts kann allerdings die Thätigkeit der Freiheit durch die Wirkungen des Instinkts versinnlicht werden, und aufwärts kann die Verbindung des Wunderbaren und Unbegreiflichen mit dem Spiele der menschlichen Freiheit die letztere zu einer Höhe führen, die sie blos in der idealischen Darstellung, nie aber in der Wirklichkeit, erreichen kann. Nur muß die productive Kraft des Dichters die Objecte zur ästhetischen Totalität zu gestalten vermögen; die Form, die er hervorbringt, muß idealisirt und zu der Einheit verbunden seyn, welche das Gesetz der Form von jedem Producte verlangt, das sich als ästhetisch ankündigt. — Nicht also der Historiker, sondern der Aesthetiker ist Richter des epischen Dichters; er erscheint nicht vor dem Tribunale der Wissenschaft und Wahrheit, sondern vor dem Forum der Kunst und der idealischen Komposition.

Unter allen epischen Formen stehet die Epopöe (das Heldengedicht) oben an. Ihr nähert sich die Romanze am meisten, da diese das Factum und die Individuen der Darstellung im ganzen Glanze der lyrischen Bewegung auf-

führet, und die idealisirte Darstellung der Facten und Individuen um so stärker wirkt, je inniger das Gefühl ist, das sich in der freien Wirksamkeit der Individuen verklärt, und je stärker dasselbe den Anschauenden fesselt.

Mit dieser Sachkenntniß — nur aber vielleicht mit zu vieler Vorliebe für den Epos, auf Kosten der andern poetischen Formen — erklärt sich Bouterweck, Aesthetik, Th. 2, S. 382 ff. über den Epos. „Die epische Sprache mag, wie in der homerischen Poesie, immer die einfachste Natursprache seyn; nur bürgerlich muß sie nicht werden. Die wahrhaft epische Komposition ist weltumfassend. Sie knüpft das Irdische an das Ueberirdische, das Sichtbare an das Unsichtbare, und aus allen ihren Theilen spricht das Wunder der ewigen Ordnung." — Sehr wahr sagt Schiller in den kleinern prof. Schriften, Th. 3, S. 364 ff. „Unser Wohlgefallen an idealischen Charakteren verliert nichts durch die Erinnerung, daß sie poetische Fictionen sind; denn es ist die poetische, nicht die historische Wahrheit, auf welche alle ästhetische Wirkung sich gründet. Die poetische Wahrheit aber besteht nicht darin, daß etwas wirklich geschehen ist, sondern darin, daß etwas geschehen konnte, also in der innern Möglichkeit der Sache. Die ästhetische Kraft muß also schon in der vorgestellten Möglichkeit liegen. Selbst an wirklichen Begebenheiten historischer Personen, ist nicht die Existenz, sondern das durch die Existenz kund gewordene Vermögen das Poetische. Der Umstand, daß diese Personen wirklich lebten, und daß diese Begebenheiten wirklich erfolgten, kann zwar sehr oft unser Ver-

gnügen vermehren, aber mit einem fremdartigen Zusatze, der dem poetischen Eindrucke vielmehr nachtheilig, als beförderlich ist." — Vergl. Manso, über die Wirkung des histor. Gedichts, in den Nacht. zu Sulzers Theorie, Th. 5, St. 1, S. 5 ff.

95.

1) Die Epopöe (das Heldengedicht).

Der Charakter der Epopöe beruht auf der zur ästhetischen Einheit vollendeten Darstellung des Kampfes der menschlichen Freiheit mit der Macht des Schicksals. — Das Heldengedicht versinnlicht Handlung, und zwar Handlung eines menschlichen, d. i. eines mit geistiger Kraft und mit Freiheit des Willens ausgestatteten, aber unter den Schranken der Endlichkeit und unter dem Einflusse der Naturnothwendigkeit und den Konjuncturen des Schicksals wirkenden Wesens. Mag nun der Held, der im Vordergrunde der Dichtung stehet, mehr nach seiner physischen Kraft, oder nach seinem intellectuellen Vermögen, oder nach seiner sittlichen Freiheit im Kampfe erscheinen; so ist doch das Anstreben gegen große Schwierigkeiten, in deren Besiegung sich die Thätigkeit des Helden zeigt, und durch die er unsre Theilnahme und Bewunderung erregt, die Hauptaufgabe der Epopöe. — Unter dieser Bedingung darf es nur Ein Individuum seyn, das im Mittelpuncte der Darstellung stehet, und um welches sich alle einzelne Gruppen der Darstellung, in untergeordneten Verhältnissen, bewegen. Auf diesen Helden muß sich Alles be-

ziehen; alles muß um seinetwillen da seyn; nichts darf in die Darstellung aufgenommen werden, das nicht in näherer oder entfernterer Beziehung auf ihn, und zwar nach der Art stünde, in welcher sich seine Kraft thätig beweiset. Ob nun gleich der Held seine gesammten — mithin auch die physischen und intellectuellen — Kräfte aufbieten und in Thätigkeit setzen darf; so wird doch derjenige Held, und diejenige Epopöe für moralische Wesen das meiste Interesse haben, in welcher die moralische Kraft gegen die Macht des Schicksals ankämpft, wenn anders die Form der Darstellung Einheit und ästhetische Vollendung hat.

Das Erste, worauf es bei der Epopöe ankommt, ist also die versinnlichte Darstellung, Haltung und Durchführung des Helden. Das zweite ist die Darstellung der Macht des Schicksals, gegen die er kämpft. Unter Schicksal versteht man in der Epopöe alles das, was außer der Individualität des Helden seine Kraft in Thätigkeit setzt und zum Kampfe auffordert. Dies können theils Naturkräfte, theils die Vorgänge seines eignen Lebens, theils Menschen, die sich ihm entgegenstellen, theils höhere Wesen seyn, die seine Kräfte prüfen, oder unterdrücken wollen. Die Kraft in ihm, seine Subjectivität, steht mit der Außenwelt (der objectiven Sphäre), die sein Schicksal herbeiführet, im Kampfe; es muß daher in der Darstellung das Verhältniß der Macht des Schicksals zu der gegen sie kämpfenden Kraft genau angedeutet und durchgeführet werden, und zwischen beiden die bestimmteste Proportion herrschen. Wäre die Macht des Schicksals stärker, als die Kraft, die gegen sie ankämpft; so wäre der Sieg im Voraus entschieden. Wäre die Kraft

des Helden, als solche, entschieden überwiegend über die Gewalt des Schicksals, das sie in Thätigkeit setzt; so könnte der Held nicht der Gegenstand unsrer Bewunderung werden. Nur dadurch, daß beide, bis zum Schlusse der Epopöe, in einem gleichmäßigen Verhältnisse stehen, und daß mit der sich verstärkenden Macht des Schicksals auch die Kraft des Helden sich in einer höher steigenden Anstrengung zeiget, wird das Interesse an der Darstellung durchgehends lebhaft erhalten und gesteigert. Mag dann der Held siegen, oder unterliegen; so streitet beides nicht mit dem Charakter der Epopöe, nur muß der Held, wenn er unterliegt, als ein Wesen erliegen, das bis zum letzten Augenblicke auf unsre Achtung und Bewunderung gerechten Anspruch behält. — Selbst der überirdische und göttliche Held, der in der Epopöe erscheint, muß als Mensch, im Vollgefühle und in der Vollkraft menschlicher Freiheit wirken, und so den großen Kampf mit der andringenden Macht des Schicksals bestehen; auch darf der Knoten, dessen Schürzung auf diesem Kampfe beruht, nicht zerhauen, er muß gelöset werden.

Die Wirkung der Epopöe ist also ganz in der Begeisterung und in der productiven Kraft des Dichters begründet. Je größer seine Kraft ist, das Erhabene und Pathetische, das in die Epopöe wesentlich gehört, in die Gesinnungen und Handlungsweise des Helden zu legen; je geläuterter sein Schönheitsgefühl ist; desto sicherer und umschließender wird die Wirkung der Epopöe seyn So viele Situationen, als aus dem festgezeichneten Charakter des Helden und aus dem Verhältniße des Schicksals zu seiner Freiheit abgeleitet werden können, darf und muß er aufbieten, und in den ein-

zelnen Acten und Episoden des Epos durchführen. Wenn er von Factis der wirklichen Geschichte dabei ausgehet, kann er dieselben nach dem Gesetze der poetischen Wahrheit (d. i. der Möglichkeit) gestalten und idealisiren; nur darf er nie die nothwendige Folge der Handlungen, nie den Grundzug im Charakter des Helden, nie das gleichmäßige Verhältniß zwischen der Freiheit und der Macht des Schicksals, und nie die Einheit der Form verletzen, wenn diese Form, als Totalität, befriedigen soll.

Der poetische Charakter der Epopöe ist dadurch wesentlich von dem Charakter des Lyrischen verschieden, daß der Dichter in der erstern die höchste Kraft des extensiven Lebens, in dem zweiten aber die höchste Kraft des intensiven Lebens versinnlicht. Die sinnlich vollendeteste Objectivität ist daher der Charakter des Epos, so wie die sinnlich vollendeteste Subjectivität der Charakter der Lyra.

Obgleich das Erhabene und dessen Versinnlichung durch die ganze Gewalt der Sprache und des poetischen Lebens zunächst in die Sphäre der Epopöe gehört; so scheint doch das Wunderbare, als solches, in derselben nur außerwesentlich und zufällig zu seyn. Man nennt die übernatürlichen Wesen, welche durch ihre Handlungen Wirkungen hervorbringen, die nach dem Laufe der Natur und nach der Thätigkeit einer durch die Endlichkeit beschränkten Freiheit nicht erfolgen könnten, die Maschinen der Epopöe. Sie haben in derselben nur relativen Werth, weil es nothwendig den Menschen in einem höhern Grade interessiren muß, wenn der Held durch seine Kraft den Knoten des Schicksals löset und wenn er selbst das Verhältniß der Freiheit zur

Nothwendigkeit, die zermalmend auf ihn eindringt, leitet, als wenn er von dem Einflusse höherer Wesen abhängig ist. — So verkennt überhaupt der epische Dichter den Charakter seiner Form, wenn er in der Anordnung des Ganzen die Mittel der Täuschung anwenden will, die zu der Sphäre des dramatischen Dichters gehören. Denn, so nahe auch, dem Stoffe nach, das höhere Trauerspiel mit der Epopöe verwandt ist; so erreichen doch beide ihren Zweck durch sehr verschiedene Mittel, und durch die Anwendung dieser Mittel wird die Grenzlinie zwischen der Sphäre des Epikers und des Dramatikers gezogen. —

Das komische Heldengedicht ist nicht sowohl eine Unterart der Epopöe, als vielmehr das völlige Gegenstück der eigentlichen Epopöe. Sie erhält ihren Charakter durch die Verbindung der ästhetischen Eigenschaften des Launigten, Scherzhaften, Lächerlichen, Satyrischen und Wunderbaren. In diesem Sinne ist Thümmels Wilhelmine ein komisches Heldengedicht. — Der Oberon, wo ein Zug des Komischen sehr vielen einzelnen Parthieen beigemischt ist, muß aus dem Standpuncte für das Romantische beurtheilt werden, eben so die Heldengedichte von Alxinger, Müller u. s. w. und wieder von diesen ist der idyllische und bürgerliche Epos verschieden.

Man darf den modernen Epos nicht mit dem der Vorzeit verwechseln. Sehr wahr sagt Herder (von der Natur und dem Ursprunge des Epos, in der Adrastea, 5 B. 1 St. S. 134 ff.): „der griechische Epos ist national, ein Kind der Umstände, des Lokals und der Zeiten; eine Volkssage. Epos ist also

das poetische Wort der Tradition nach Völkern und Zeiten." — Vergl. Humboldts ästhetische Versuche, Th. 1, S. 199 ff. — Jean Pauls Vorschule der Aesthetik, Th. 2, §. 59 ff. —

Die Ilias und Odyssee eröffnen die Reihe der epischen Kunstwerke, obgleich in der Aesthetik der lehrreiche Streit, den besonders Wolf über den Homer erweckte, nicht ausgemittelt werden kann. — Von kleinem Umfange sind der Argonautenzug von Orpheus und Apollonius Rhodius. — Der Naturton des Homer verschmolz in Virgils Aeneide in dichterische Eleganz. — Lucans Pharsalia ist mehr historisch, als episch. Der Argonautenzug von Valerius Flaccus bleibt hinter seinem Meister, dem Apollonius, zurück. — Die Thebais des Statius — und einige kleinere, epische Gedichte des Claudian — gehören ebenfalls hierher. — Dante erweckte in seiner kolossalen göttlichen Komödie den Sinn für die epische Poesie wieder, indem er in einer poetischen Reise durch das christliche Universum das ewige Schicksal umfaßte und die Erde, so weit er sie kannte, in die Hölle, in das Fegfeuer und den Himmel verlegte (Vergl. Bouterwecks Aesthetik, Th. 2, S. 389). — Tasso's befreites Jerusalem — (auch in einer braven Uebersetzung von Gries). — Ariosts Orlando Furioso. Camoens (des Portugiesen) Lusiade. — Henriade von Voltaire. — Selbst der Telemach des Fenelon gehört unter diese Form. — Ossians Fingal und Temora (doch unentschieden aus welchem Alter, und wie viel der Sammler Macpherson selbst hinzuthat?). — Miltons ver-

lornes — und (minder wichtiges) wiedergefundenes Paradies. — Glovers Leonidas (ohne alle Maschinerieen). — Bei den Teutschen finden sich schon in den Zeiten der Minne- und Meistersänger epische Gedichte. — Später: Schönaichs Hermann, oder das befreiete Teutschland. — Klopstocks Messias. — J. El. Schlegels Heinrich der Löwe. — J. J. Bodmers Noachide. — Wielands Cyrus (unvollendet) — und in der romantischen Form: Oberon, Idris, und der neue Amadis. — Zacharia's Schöpfung der Hölle, — und Cortes. — Geßners Tod Abels ist ein idyllisches Epos, und zu dieser Gattung gehört auch die Luise von Voß, und Parthenais von Baggesen. — Göthe's Herrmann und Dorothea, bildet die eigene Gattung des bürgerlichen Epos (über welches Kunstwerk Humboldt und A. W. Schlegel vieles Lehrreiche gesagt haben). — v. Alxinger, Doolin von Mainz; — Bliomberis. — Jenisch, Borussias. — v. Sonnenberg, Weltende (unvollendet), und Donatoa. — Siegfried, Siama und Galmory. — Bielefeld, Thuiskon. — (Fr. Aug. Müllers) Richard Löwenherz; Alfonso; Adelbert der Wilde. — v. Kleins Athenor. — Büttmanns Valeria. — Die Wartburg (anonym). — Seraphine von Sophie Mereau. —

Unter den komischen Heldengedichten: Batracho, myomachie, der Krieg der Frösche und Mäuse (angeblich vom Homer). — Der geraubte Wassereimer, (la secchia rapita) von Tassoni. —

Gli Animali Parlanti, von Casti. — Boileau's Lutrin (Pult). — Voltaire's (obscöne) Pucelle. — Butler's Hudibras übersetzt von Soltau). — Pope's Lockenraub, (übers. von Merkel) und Dunciade. — Unter den Teutschen: Zachariä's Renommist, Murner in der Hölle. — Thümmels Wilhelmine. — Ratschky's Striegel. — Die Duncias des Jahrhunderts, Berl. 1790. — Der neue Froschmäusler (Heldengedicht in 3 Büchern), Braunschw. 1796. —

96.

2) Die Romanze oder Ballade.

Um den Charakter der Romanze richtig aufzufassen, muß man beides, Stoff und Form, in derselben genau berücksichtigen. Der Stoff der Romanze ist episch, in wiefern er zunächst Handlungen, Individuen, Begebenheiten zeichnet; die Darstellung desselben nähert sich aber unter allen epischen Formen am meisten dem lyrischen Tone, weil Gefühle, und gewöhnlich die allmächtigen Gefühle der Liebe, die Ursachen der dargestellten Handlungen und Begebenheiten sind. Dazu kommt das Kolorit des Antiken in der Form und der höchsten Einfachheit in der Behandlung des Stoffes. —

Denn obgleich der Charakter des Romantischen (vergl. Th. 1, S. 209 ff.) nicht ausschließend dem beigelegt wird, was uns aus der Ferne der Vergangenheit unter der Totalität eines von der Phantasie producirten Bil-

des entgegen tritt; so eignen sich doch die, durch hohe Bewegung des Gefühls hervorgebrachten, und unter der Einheit eines ästhetischen Bildes darstellbaren, Stoffe der Vorzeit am meisten zur Darstellung in der Romanze.

Ob nun gleich keine Form der epischen Poesie dem lyrischen Ausdrucke mehr sich nähert, als die Romanze, eben weil in derselben die angeregten Gefühle dem dargestellten Stoffe das Kolorit geben; so entscheidet doch der historische Stoff, oder das Factum, das in der Form objectivisirt erscheint, für die Unterordnung der Romanze unter die epische Form der Poesie.

Die Benennung Romanze stammt aus der verderbten lateinischen (romanischen) Sprache, in welcher man seit dem zehnten Jahrhunderte erdichtete Erzählungen von kriegerischen und verliebten Abenteurern schrieb. Zwischen ihr und der Ballade (die auch von den besten Dichtern wechselsweise zur Bezeichnung derselben poetischen Formen gebraucht werden) kann man keinen charakteristischen Unterschied angeben; denn ursprünglich bezeichnete Ballade ein Lied, das man zur musikalischen Begleitung, bisweilen zum Tanze, bestimmte. Deshalb ist auch die von einigen Theoretikern versuchte Beziehung des Ausdrucks Romanze auf die frohe und komische Darstellung des Stoffes, und der Benennung Ballade für die tragische und sentimentale Form nur willkührlich, und wird selbst von den besten Dichtern in dieser Gattung nicht festgehalten.

Der Stoff zur Romanze kann aus der Mythologie und Sagenzeit, aus dem heroischen Zeitalter, aus dem Klosterle-

ben, oder aus den alltäglichen Vorgängen des Lebens entlehnt seyn; nur muß ein höheres Gefühl, gewöhnlich die Uebermacht des Gefühls der Liebe, bisweilen aber auch die Stärke der Freundschaft und des religiösen Gefühls, als Grundton des Ganzen und als die Quelle der geschilderten Handlung und Individualität erscheinen, und dieses Gefühl muß, erhoben bis zur Stärke der Leidenschaft, den Kampf mit allen sich ihm entgegenstellenden Schwierigkeiten und Hindernissen bestehen. — Dadurch unterscheidet sich die Romanze von dem Epos, daß in ihr nicht die Freiheit des Willens, sondern das Gefühl sich nach seiner ganzen intensiven Stärke gegen eine feindselige und dasselbe bedrohende äußere Macht ankündigt. Die Länge oder Kürze der Form hängt ausschließend von der Schilderung und Motivirung dieses Kampfes ab, so wie das Ende des Kampfes entweder tragisch oder erfreulich ist, je nachdem es der Gang der Darstellung mit sich bringt.

Der Ton der Romanze nähert sich am meisten dem Volksliede, und muß so gehalten seyn, daß die Romanze selbst den gemeinen Mann interessiren kann und ihm verständlich ist, ob sie gleich nicht selbst gemein werden darf, so nahe sie auch, besonders in der komischen Romanze, an der Sphäre des gewöhnlichen Lebens hinstreift. Deshalb ist auch Bürger, der erste Volksdichter unserer Nation, in der Romanze noch unübertroffen, und alle Romanzen, in denen die Sprache zu künstlich und gewählt ist, verfehlen den ursprünglichen Charakter dieser Dichtungsart.

Die Maschinerieen in der Romanze gehören nicht zu ihrem Wesen; doch können sie in Sazen, die in das

Mythenalter der Völker zurückreichen, oder die aus der gewöhnlichen Volksmeinung gegriffen sind (z. B. in Bürgers Leonore), von starker Wirkung seyn.

Nächst den Spaniern und Franzosen haben die Britten, besonders in der schauderhaften Darstellung romantischer Begebenheiten, bleibende Verdienste. Bei allen diesen Nationen existiren vollständige Sammlungen von Romanzen. — Unter den Teutschen sind die gelungensten von: Bürger (Pfarrers Tochter zu Taubenhain; Lenore; Ritter Karl von Eichenhorst; Weiber von Weinsberg; Bruder Graurock und die Pilgerin; der Kaiser und der Abt; der wilde Jäger); Schiller (der Taucher; Gang nach dem Eisenhammer; Bürgschaft u. a.); Stolberg (die Büßende); Hölty; Gotter (Blaubart); Göthe; Langbein (Eginhard und Emma); Heydenreich; Tiedge (Blume der Lauenburg; Robert und Klärchen); Löwen; Zachariä; Michaelis; Jacobi; Kretschmann; Pfeffel; Kosegarten; A. W. Schlegel (Arion; die Braut von Korinth); und mehrere Sammlungen, z. B. Romanzen der Teutschen, 2 Th. Leipz. 1779 f. — (Ursinus), Balladen und Lieder altenglischer und altschottischer Dichtart. Berlin 1777. — Bodmer, altenglische und altschwäbische Balladen, 2 Th. Zürich 1780 f. — Waitz, Romanzen und Balladen der Teutschen. 2 Th. Altenb. 1799 ff.

Als Beispiel der ernsten und zarten Darstellung:

Der Stern der Liebe,

von

Heydenreich.

Der Abend netzte schon mit Thau
Die junge Saat und Blumenau,
Als noch Amint zur Mirtha kam,
Und weinend von ihr Abschied nahm:
So muß es denn geschieden seyn,
Muß wandern fort allein, allein!
O Mädchen! sieh, wie blinkt dort fern
Der Liebe schöner sanfter Stern!

Drei Jahre voll geheimer Quaal
Hat nun belauscht sein stiller Strahl;
Durchharrt mit Lammes Duldsamkeit
Hab' ich die harte Prüfezeit;
Und nun muß es geschieden seyn,
Muß wandern fort allein, allein!
O Mädchen, sieh wie blinkt dort fern
Der Liebe schöner sanfter Stern!

O dieser Stern, ich bet' ihn an,
Er kennt der Liebe dunkle Bahn,
Sag' an, sieht wohl sein sanfter Strahl
Noch lang' des Jünglings stille Quaal?
Es muß, es muß geschieden seyn,
Muß wandern fort allein, allein!
Ach Mädchen, sieh, wie blinkt dort fern
Der Liebe schöner sanfter Stern!

Nun mit des Morgens erstem Strahl
Da reis' ich über Berg und Thal,
Und dieser Dämmrungsaugenblick
Verkündigt, Mädchen, mein Geschick.

O muß es denn geschieden seyn,
Muß ich denn fort allein, allein?
Sieh, Mädchen, sieh, wie blinkt dort fern
Der Liebe schöner sanfter Stern!

Ach, Mädchen, nur ein kleiner Laut,
Ein Wort der Liebe, still vertraut,
Kann lindern dieses Herzens Pein,
Kann dieses Lebens Retter seyn;
Doch, muß ich hoffnungsvoll von dir,
Schenkst du kein Wort der Liebe mir,
Dann, Felsenharte, sterb ich gern
Hier vor der Liebe schönem Stern! —

Nein! Sterben nicht, mein Schäfer, nein!
Dein Leben laß dir heilig seyn!
O! welche stille Seligkeit
Fühlt' ich bei deiner Duldsamkeit!
Und glaubst du, wilder Jüngling, nicht,
Daß Mirthas Herz in Wehmuth bricht,
Wenn jeden Tag auf seinem Pfad
Ihr Stern und nie ihr Schäfer naht?

Oft trübt' ich deine Prüfezeit
Mit Kälte wohl und Sprödigkeit;
Doch wiss', es war mir harte Pein,
Verschwiegen und verstellt zu seyn;
Verzehrt wie du von stiller Glut
Bebt' ich vor deinem Wankelmuth;
Wie mancher wankte nach dem Ja,
Den jener Stern erst seufzen sah!

Ist deine Liebe mehr als Spiel,
Reicht sie bis an des Lebens Ziel,
So fesselt uns ein heilig Band,
Wenn du nun kehrst von fremdem Land;

Getrennt von mir durch weiten Raum,
Sey, Schäfer, dies dein Lieblingstraum!
Bei jenes Sternes heilgem Licht
Vergiß den Schwur der Liebe nicht!

Wie nun er feurig sie empfing!
Und freudeweinend an ihr hing!
Sie sprachen nicht, sie seufzten nur,
Und stammelten den ewgen Schwur;
Doch war dies Paar so hoch entzückt,
Im Hoffen schon genug beglückt,
Ließ in der Liebe Trunkenheit
Der Zukunft Rosen unentweiht. —

Die ihr von Lüsternheit berückt
Zu rasch der Liebe Knospen knickt,
Wohl quält die Sehnsucht bang und heiß,
Doch Treu ist nur der Sehnsucht Preis;
Spart euch der Liebe schönes Glück!
Drängt männlich die Begier zurück!
Zu schneller Rausch giebt Ueberdruß,
Geprüfte Treue Vollgenuß. —

Schon brach bei hellem Sternenschein
Ringsum die schwarze Nacht herein,
Und Seufzer, Thrän' und Kuß auf Kuß,
War unsrer Trauten Abschiedsgruß;
Und Hand in Hand geeinigt sahn
Noch beide weinend himmelan,
Und schwuren: Wer die Treue bricht,
Seh nie mit Freuden jenes Licht!

Und weit getrennt vergaßen sie
Den Schwur von jenem Sterne nie;
Es netzte kaum mit mildem Thau
Der Abend Feld und Blumenau,

Da wiegte sie die Dämmerung
In Ahnung und Erinnerung,
Da sahn sie, Schwur und Treu' im Sinn,
Zum schönen Stern der Liebe hin.

Als Beispiel der komischen Darstellung:

Das entweihte Nonnenkloster, von Löwen.

Ihr lieben Leute, höret zu,
Was sich hat zugetragen
In einem Kloster, als in Ruh
Schon alle Nonnen lagen.

Die guten Dinger schnarchten sehr,
Und träumten, was im Wachen
Bei keuschen Nonnen Sünde wär:
Entzückend schöne Sachen!

Ach, da pocht' eine ganze Schaar
Husaren vor der Pforte,
Und fluchten arg; — denn kein Husar
Flucht höflich-süße Worte.

Man hätte, war der Lärm gleich nah,
Den Lärm doch nicht gehöret,
Wenn nicht zum Glück die Domina
Das Nachtgeschirr geleeret.

Man sah, in einer Hand das Licht,
Den Nachttopf in der andern,
Ihr jungfräulich verschrumpft Gesicht
Durch alle Zellen wandern.

Ach, schrie sie, Kinder! Räuber sind
Im Kloster angekommen.
Steht auf, und rettet euch geschwind! —
Die Röcke mitgenommen!

Daß es den heilgen Franz erbarm!
Wer hilft den blöden Kindern?
Die stieß den Kopf, die schrammt den Arm,
Und die fiel auf den Hintern.

Die hielt den Rock mit fester Hand,
Vergaß, sich zu bedecken;
Die nahm ein Beinkleid von der Wand,
Und fuhr hinein mit Schrecken.

Ein junger Mönch, der Beichtiger
Viel Trostbedürft'ger Nonnen,
Der, wenn auch jede trostlos war,
Durch Zuspruch sie gewonnen;

Der hatte Klärchen diese Nacht
Viel Tröstung zugesprochen;
Und war voll Angst in Klärchens Tracht
Itzt unters Bett gekrochen.

Indeß erstieg man wie der Blitz
Der Mauer hohe Zinnen;
Husaren waren im Besitz
Von keuschen Vestalinnen.

Wie, wenn ins stille Taubenhaus
Der Marder diebisch schleichet,
Des Räubers Stirn, von Mordsucht kraus,
Die Täubchen schnell verscheuchet;

Sie flüstern, sich mit Ungestüm
Vom Räuber los zu machen;
Sie fliegen dumm, und fliegen ihm
Gerade in den Rachen.

So zitterte der Nonnen Schaar
Beim Anblick rauher Bärte;
Und jede floh, und keine war
Da frei, wohin sie kehrte.

Die kroch in Keller; und mit Ach!
Schlüpft' Julchen in den Garten.
Ach! Schwestern! keine schlüpfe nach!
Seht, wie dort Räuber warten.

Ein Nönnchen, das oft Nächte lang
Einsam im Bette stöhnte,
Und, immer vor Castoyen bang,
Sich gern nach Räubern sehnte;

Lief, als die Domina noch rief:
Ach! heilger Franz, erbarme
Dich deines Schäfchen! — ach, das lief
Dem Hauptmann in die Arme.

Er hielt die schöne Beute fest,
Trug sie in ihre Zelle;
Und nahm den kleinen Ueberrest
Der Furcht ihr auf der Stelle.

Sein Reitknecht, der ins fünfte Jahr
In Vestung und im Lager
Kopie von seinem Hauptmann war,
Verbuhlt wie er, und hager;

Zog blind sein Loos, und griff, und hielt,
(Denn fast wär' sie entronnen)
Ein hagres Weib, das keucht und schielt,
Die Domina der Nonnen.

Doch, seht die keusche Domina
Ein Küchenmesser fassen.
Sie sprach: So starb Lucretia;
So will ich auch erblassen.

Den welken Leib durchstieß die Hand:
Sie blutete; voll Schmerzen
Sank sie voll Ohnmacht in den Sand,
Und starb mit keuschem Herzen.

Die Schwestern brachten sie zur Ruh,
Und sangen Klagelieder,
Und sangen: Domina, wie du
Erstickt sich keine wieder.

97.

3) Die Legende.

Der Charakter der Legende beruht auf der ästhetischen Darstellung einer ungewöhnlichen Handlung oder Begebenheit, welche, als Factum, der kirchlichen Tradition angehört. — Die kirchliche Tradition, welche sich im Mittelalter bildete, und wahre und erdichtete Facta, so wie gewöhnlich die wahren nach einer wundervollen und übernatürlichen Umgebung in sich aufnahm, enthält für die dichterische Behandlung einen sehr

verschiedenartigen Stoff. Es gehören zu ihr eben sowohl die Sagen von großen Aufopferungen im Dienste der Tugend, als auch die Ueberlieferungen von vollbrachten Wunderthaten der sogenannten Heiligen, und manche lächerliche Nachricht, die aller historischen Beglaubigung ermangelt, und blos in der Mitte der abergläubigen Volksmasse erhalten und durch sie fortgepflanzt wurde.

Der Dichter, der den aus der Tradition entlehnten Stoff bearbeitet, ist unbekümmert um dessen historische Wahrheit, und berücksichtigt blos seine Darstellbarkeit für ästhetische Zwecke; denn jede Legende, die nicht zur Totalität einer ästhetischen Form verbunden werden kann, muß von dem Dichter als unbrauchbar verworfen und den alten Legendensammlungen überlassen werden.

Die Legende kann, als ein poetisches Ganze, unter einer ernsthaften und unter einer komischen Einkleidung erscheinen. In der ersten liegt das Außerordentliche, Uebernatürliche und Wunderbare in den Aeußerungen eines exaltirten religiösen Gefühls, dessen Bestrebung mit einem alle Erwartung übertreffenden Erfolge gekrönt wird. (Herder versuchte es, diese Gattung von Legenden wieder für die Teutschen zu erwecken, in s. Abhandl. über die Legende, in den zerstreuten Blättern, Th. 6, S. 247 ff. und stellte selbst mehrere Legenden ebendaselbst S. 275 ff. und in der Adrastea, St. 3, S. 189 ff. ästhetisch bearbeitet auf. Nach ihm gab Kosegarten (1804) zwei starke Bände Legenden heraus, von denen aber nur die kleinste Minorität brauchbar ist. Auch der heilige Lucas von A. W. Schlegel (in s. Gedichten, S. 130 ff.)

gehört hierher. — In der zweiten wird das Wunderbare in der Begebenheit, unter der Voraussetzung, daß die Begebenheit selbst der Erfolg eines verirrten Gefühls war, als ein Gegenstand dargestellt, der Lachen erregt. Langbein (Man sehe seine Gedichte, Th. 2, S. 98, S. 135, S. 157 und S. 166.) und Pfeffel (in s. poet. Vers. Th. 6, S. 154 ff.) haben sich in dieser Form am glücklichsten versucht.

Als Beispiel stehe hier

Der Ziegenbock, von Langbein.

Der heilige Patriz vertrieb sich oft die Zeit
Durch Spiel und Scherz mit einem Ziegenbocke.
Matz war auch wundersam gescheid,
Und meckerte, wie eine Silberglocke.
An seinen Sprüngen fand der alte gute Mann
Ein immer neues Wohlbehagen.
Doch ließ er auch den Schäfer dann und wann
Zur Küche Holz und Wasser tragen.

Einst kam das Böcklein nicht nach Haus.
Ein Räuber metzelt' und zerstückte
Das arme Thier für sich zum Schmaus.
Der hochbestürzte Bischoff schickte
Die Schwärme seiner Diener aus;
Allein sie kehrten heim mit traurigem Verkünden,
Daß es nicht möglich sey, den Räuber auszufinden.

Ein Donnerschlag für unsers Priesters Ohr!
Er stand vor Schrecken starr, gleich einem Meilensteine,

Und trug am Sonntag der Gemeine
Das Schelmstück von der Kanzel vor.
Der Schnapphahn saß dabei und suchte sich zu fassen,
Doch ihn verrieth Erröthen und Erblassen.

Schon längst verdächtig war der Mann.
Drum sah der Bischoff ihm mit Grimme
Scharf ins Gesicht, und rief mit eines Löwen Stimme:
„Matz, Matz, wo bist du? Sag' es an!" —

O Wunder! kaum begann er so zu fragen,
Da meckerte das Böcklein aus dem Magen
Des Diebes hell und klar herauf.
Der Bube floh im vollen Lauf;
Man hielt ihn aber fest am Kragen,
Und es gelang ihm nicht, sich durch das Volk zu schlagen.
Er ward dem Bischoff vorgeführt,
Und beichtete, dem Schein nach, tief gerührt,
Er habe leider! höchst vermessen
Den werthen Bock geschlachtet und gegessen.

„Schuft, rief Patriz, vom Zorn entbrannt:
Wo ist die Haut? hast du sie auch gefressen?"
„O nein, sie liegt verscharrt in meines Kellers Sand!"
Erwiederte der Arrestant;
Und schnell, auf einen Wink des Oberpriesters, machten
Sich Leute fort, die bald das scheckige Gewand
Des Todten glücklich überbrachten.

Der Bischoff gab das Fell in seiner Diener Hand,
Ließ es fein säuberlich entfalten,
Und, wie im Leben ausgespannt,
Dicht an den Mund des Räubers halten.
Dann hob er seinen krummen Stab,
Und sprach das Machtwort aus: „Komm Matz, verlaß
dein Grab!"

Urplötzlich sah man itzt des diebischen Gesellen
Verschrumpften Heringsleib, wie eine Pauke, schwellen,
Und drin entstand ein gräßlicher Rumor.
Der Mund zerriß von Ohr zu Ohr,
Und rasch, zum höchsten Volksvergnügen,
Kam durch dies angelweite Thor
Der Bock in seine Haut gestiegen,
Sprang munter und gesund an seinem Herrn empor,
Und Meister Dieb lag in den letzten Zügen.

Nun wandte sich, mit heiterm Sinn,
Der Bischoff zu dem Volke hin,
Und sprach: „Dies Beispiel mag euch lehren,
Das Eigenthum der Geistlichkeit zu ehren!“

98.

4) Die poetische Erzählung.

Unter allen epischen Dichtungsarten ist der Begriff der poetischen Erzählung der weiteste und allgemeinste. Alles, was aus der Reihe des Geschehenen und Erdichteten ästhetisch darstellbar ist, eignet sich zum Stoffe der poetischen Erzählung, nur unter der Bedingung, daß der dargestellte Stoff in der Darstellung zur Einheit der Form verbunden werde. Dadurch aber unterscheidet sich die poetische Erzählung vom Epos, daß in der erstern die dargestellte Handlung, in dem letzten aber das handelnde Individuum den Mittelpunct der Darstellung bildet. Denn wenn in dem Epos das ganze Interesse auf den Helden fällt, der gegen die Macht des Schicksals ankämpft; so treten in der poetischen Erzählung die Individuen zur Versinnlichung

und Durchführung einer Handlung und Begebenheit auf, die schon als poetischer Stoff das Gefühl zu rühren und die Phantasie in ein freies Spiel zu versetzen vermögen, eine Wirkung, die um desto sicherer erreicht wird, wenn der Dichter sie den poetischen Stoff unter einer Form darstellt, die in sich zur Einheit verbunden ist. Weiß also der Dichter die darzustellende Handlung und Begebenheit für die Phantasie in ein lebensvolles Bild zu verwandeln, so daß alle Theile der Darstellung von dieser Handlung, als ihrem Mittelpuncte, ausgehen, und blos der Handlung wegen da sind (worauf die poetische innere Nothwendigkeit des Ganzen beruht); so hat die Form der Darstellung ästhetische Vollendung. Da der erzählende Dichter sich mit der Darstellung freier Handlungen beschäftigt; so wird ihm ein sicherer psychologischer Blick sehr zu statten kommen. Zwar darf er die psychologischen Resultate nicht als Philosoph verarbeiten; aber er bedient sich ihrer poetisch, d. h. sein psychologischer Tact unterstützt die productive Phantasie, wenn sie um die darzustellende Handlung eine Umgebung von Ursachen und Wirkungen bildet, so, daß die dargestellte Handlung allerdings als ein ästhetisches Ganze, und doch dabei nach der Analogie der empirischen Wirksamkeit freier Wesen erscheint. Selbst das, was aus dem Kreise der physischen Welt in die poetische Erzählung aufgenommen wird, erscheint im Zusammenhange mit moralischen Wirkungen, da es nicht um seiner selbst willen, sondern zur Versinnlichung eines Factums der Freiheit in die poetische Umgebung gezogen wird.

Man unterscheidet zwischen der komischen und ernsthaften poetischen Erzählung. Die komische Erzählung ist es entweder nach dem Stoffe und der Form zugleich,

oder nach der Form allein. Versinnlicht sie Thorheiten und Fehler; so geschieht es blos, um ein Gefühl der Lust durch die Darstellung anzuregen, und nicht, wie in der Satyre, um sie zu geißeln, und die moralischen Unvollkommenheiten streng zu ahnden (wodurch das Gebiet der poetischen Erzählung genau gegen das Feld der Satyre begrenzt wird). — Die ernsthafte poetische Erzählung hingegen beruht zunächst auf der sentimentalen Darstellung, und athmet die reinste und tiefste Empfindsamkeit, welche sich vor aller widrigen Empfindelei bewahrt. Hat sie aber eine moralische Tendenz; so darf diese nicht so hervorgehoben seyn, daß dadurch die ästhetische Einheit der Form verloren ginge, vielmehr muß der Wohlgefallen an der Form noch stärker, wenigstens gleich stark seyn mit dem Wohlgefallen an der practischen Tendenz der Erzählung.

Leichtigkeit und Natürlichkeit in der Darstellung sind Hauptbedingungen der poetischen Erzählung; auch ist derselben eine gewisse Ausführlichkeit erlaubt, nur darf sie nicht in Breite der Behandlung ausarten. Reim und Sylbenmaas sind nur zufällige Merkmale für dieselbe, da in der (sogenannten) prosaischen Einkleidung gewiß eben so viele echt ästhetische Erzählungen bei den Teutschen existiren, als in der rhythmischen Bewegung. Ueberhaupt darf der ästhetische Schmuck in der poetischen Erzählung blos einer leichten Bekleidung gleichen; je feierlicher derselbe aufgetragen, je pomphafter derselbe angekündigt, und je ängstlicher er gesucht wird, desto mehr verfehlt die poetische Erzählung ihrer ästhetischen Wirkung, die nicht auf eine tiefe und bleibende Erschütterung, sondern auf ein leichtes Spiel der Gefühle berechnet ist.

Aus dem Alterthume gehören blos die Ovidischen Metamorphosen hieher, denn die andern griechischen und römischen Dichter behandelten den Stoff für die poetische Erzählung meistens episch. Unter den neuern Dichtern ist diese Gattung, sowohl nach der ernsthaften, als nach der komischen Einkleidung, reichhaltig angebaut worden. Goldsmith, Dryden, Swift, Pope; d'Arnaud, St. Lambert, la Fontaine, Gresset, Voltaire, Dorat, Florian, Marmontel; Gellert, Hagedorn, v. Kleist, Wieland, Lessing, Gerstenberg, Rost, Michaelis, Karschin, Burmann, Jacobi, Gleim, v. Göckingk, Langbein, v. Nicolay, Kl. Schmidt, Gotter, Pfeffel, Kosegarten, v. Kotzebue, Lafontaine, Meißner, Musäus, Fr. Schulz, Jünger, Demme, Rochlitz, Mahlmann, Huber, Starke, Eberhard, Fr. Laun, C. A. Fischer, Merkel u. a. Eine eigene Untergattung bilden die trefflichen Paramythien und Blätter der Vorzeit von Herder. —

Nur einige kürzere Erzählungen als Beispiele:

Der Genuß, von Gotter.

Geschaffen war Philotas zum Genusse.
Ein Blick, voll schwärmerischer Glut,
Der alles schnell umfaßt, und nirgends schmachtend ruht;
Ein Mund, von Amor selbst sanft aufgeschwellt zum Kusse;
Des Bacchus Wange, die von Jugendfülle strotzt;
Alcidens Bau, der der Zerstörung trotzt;

In jeder Nerve Reiz, in jedem Puls Verlangen,
Und in der Brust ein Saitenspiel,
Wo rege Lust und warmes Mitgefühl,
Beim leisesten Accord der Freude, wiederklangen —
Und dieses Alles mahlte sich
So unverkennbar in Gebärden, Mienen, Zügen,
Als hätt' ihm auf die Stirne sichtbarlich
Natur geätzt: „Kehr' ein, mit deinem Troß, Vergnügen!
Hier ist ein Feenschloß für dich!" —
Ach, etwas, ohne das bald glänzende Pallaste
Zum Stall des Augias sich wandeln, fehlte nur;
Der Hüter, der die ungestümen Gäste
In Schranken zwingt, und ihrer Wildheit Spur
Sorgfältig tilgt — Vernunft. Philotas kann sie missen!
Ein junger Herr von einer Million
Hat sich noch nie nach ihr gesehnt. Ihr Ton
Ist oft so mürrisch, wie wir wissen;
In alles mischt sie sich so gern; stört unsre Ruh
Durch Krittelein; macht sich die ganze Welt zu Feinden,
Und schlägt oft unsern Busenfreunden
Die Thüre vor der Nase zu. —
Philotas folgt dem Ruf der Freude.
Denkt euch das Roß, das keiner Peitsche Klang
Noch schreckte, kein Gebiß noch zwang;
Lautwiehernd tummelt sichs unbändig auf der Weide;
Verfolgt die Schwestern hier, die schüchtern vor ihm fliehn,
Kämpft mit den Brüdern dort. — Denkt's euch, so habt
ihr ihn!
Der Glückliche, dem, seit dem Flügelkleide,
Kein Seufzer aus dem Busen drang,
Kein Wunsch entging, kein Plan mißlang,
Er kannte nur den Kampf der Wahl, und härmte
Sich dann nur, wann er, rechts und links gereizt,
Nicht alles haschen kann, wornach die Wollust geizt,
Er ritt und jagt' und schmaußt' und tanzt' und küßt' un
schwärmte

Vom ersten bis zum letzten Stral des Lichts.
Genuß, Genuß, Genuß! sonst sann und trieb er nichts,
Und starb, in nichts, als im Genuß, erfahren,
Ein junger Greis — von fünf und zwanzig Jahren.

Fühlt es, ihr Jünglinge, und mischt
Zum Leichtsinn — Weisheit, Ernst zum Scherze!
Haushaltet mit der Lebenskerze!
Die Fackel lodert wild, und zischt
Schnell aus, indeß der Lampe zarte Flamme,
Der Winde Flug entrückt, und sparsam angefrischt,
Nur mit dem Morgenroth erlischt.
Die Mäßigkeit ist des Vergnügens Amme!

Die Pfarrerwahl,

von

Langbein.

Ums Pfarramt eines Städtleins baten
Sechs oder sieben Kandidaten.
Der weise Rath, ob einer klugen Wahl
Gar sehr verlegen und beklommen,
Ließ eines Tages auf Ein Mal
Die Supplikanten vor sich kommen.
Bescheiden stand die kleine, schwarze Schaar
Und blickte demuthsvoll zur Erde;
Der Bürgermeister, der ein braver Fleischer war,
Besah sie her und hin, wie eine Lämmerheerde.
Dann zog er, als er sie ein Weilchen so umkreis't,
Rasch einen dicken, alten Knaben,
Wie einen Schöps, hervor, und rief vergnügt: „Das

heißt

Doch ein Magisterchen! Er soll die Pfarre haben!
Er ist so lieblich rund und feist!
Die andern magern Herr'n verrathen wenig Gaben;
Ihm aber sieht's man an, Er hat Verstand und Geist!"

99.

5) Der Roman.

Wenn Metrum und Reim die ausschließenden Merkmale poetischer Kunstwerke wären; so würde der Roman (wie die nichtrhythmische poetische Erzählung) aus der Mitte ästhetischer Formen ausgeschlossen werden müssen. Der dichterische Genius verkündigt sich aber nicht blos in dem Technischen der Form; seine Spuren liegen unverkennbar vor in dem Ergreifen eines ästhetischen Stoffes und in der freien Producirung einer vollendeten ästhetischen Form. Mögen nun auch unzählige schlechte Romane nichts weniger, als diesen ästhetischen Charakter tragen, und wirklich unter der Kritik seyn; so gehet die Theorie doch von den besten vorhandenen Mustern aus, und selbst diese kann sie unter einen idealischen Maasstab bringen, der, wo noch nicht erreicht, doch von dem Genie zuletzt erreicht werden wird.

Der Charakter des Romans beruht auf der Idealisirung der Menschheit, nach allen ihren Individuen, nach allen möglichen Aeußerungen der Freiheit dieser Individuen, und nach allen möglichen Modifikationen des öffentlichen, häuslichen und isolirten Lebens, unter der Bedingung, daß diese Individuen nach ihren Ver-

hältnissen und Aeußerungen unter der Einheit einer ästhetischen Form (entweder ernsthaft oder komisch) dargestellt werden können. Das Gebiet des Romans ist daher von der einen Seite von ungleich weiterm Umfange, als das Gebiet der Geschichte, weil nicht blos die Sphäre des Wirklichen, sondern auch die Sphäre des Möglichen in demselben liegt; von der andern Seite aber wird es dadurch beschränkt, daß nur solche menschliche Individuen und solche Begebenheiten aufgenommen werden können, welche ästhetisch darstellbar sind. So wenig also auch der Historiker der Richter des Romanendichters seyn kann; so bestimmt ist doch der Dichter des Romans an das Gesetz der Form gebunden, nach welchem er in Hinsicht auf die Erfindung der Charaktere und der Handlung, und in Hinsicht auf die Haltung und Durchführung des Ganzen zur Bewirkung eines Totaleindrucks beurtheilt werden muß.

Nur die Menschheit, und zwar nach ihrer idealisirten Gestalt, gehört in die Sphäre des Romans. Je freier die productive Kraft des Dichters wirkt, die im Romane nicht einmal durch die Fesseln des Metrums beschränkt wird; desto höher und vollkommner kann die Haltung der idealisirten Charaktere seyn, und desto lebendiger wird das wunderbare und vielseitige Spiel der menschlichen Freiheit — sowohl im Guten, als im Bösen — versinnlicht erscheinen. Nur muß der Ankampf der menschlichen Kräfte gegen einander, so wie die Ausgleichung derselben, ein Gefühl der Lust anzuregen und zu unterhalten, und für die Phantasie ein Totalbild zu vermitteln vermögen. So wenig also von Seiten des Stoffes die productive Kraft des Romanendichters beschränkt ist, indem er nicht unter historischen, sondern unter ästhetischen Ge-

setzen stehet; so sind doch die innere Nothwendigkeit der Handlung selbst, das richtige Gruppiren und die psychologische Haltung der aufgestellten Individuen, die Schilderung des geistigen Lebens in dem Spiele der menschlichen Freiheit, die sorgfältige Berechnung der Hauptperson, die in dem Vordergrunde der Darstellung stehet, nach aller ihrer Thätigkeit und nach allen ihren Verhältnissen zu den mit ihr in der Umgebung vereinigten Individuen, so wie die symmetrische und gleichmäßige Behandlung und Durchführung der einzelnen Theile der ganzen Darstellung — die Hauptmomente, nach welchen die ästhetische Vollendung der romantischen Form beurtheilt werden muß.

Je weiter das Gebiet des Romans ist, da die ganze Sphäre der menschlichen Freiheit in demselben liegt; desto weniger darf man die Linien der Theorie desselben im Einzelnen so enge ziehen, daß diese Theorie dann höchstens nur auf eine Gattung des Romans, oder vielleicht gar blos auf ein einziges Meisterwerk paßt.

Man kann drei Hauptgattungen des Romans annehmen, je nachdem das Hauptobject in einem romantischen Ganzen erscheint, und je nachdem ein bestimmter Grundton des Gefühls in demselben herrscht; den lyrischen, didactischen und epischen Roman. Jede dieser Gattungen verlangt und bedarf eine ihr eigenthümliche Theorie.

1) Es giebt nämlich Romane, die ausschließend die Darstellung und Versinnlichung von Gefühlen enthalten, und wo besonders Liebe, nach allen ihren Schattirungen, höhere platonische und niedere sinnliche Liebe, Aeltern-, Gat-

ten, Kinderliebe, Freundschaft und Treue — genug alles, was in der menschlichen Seele den verwandten Ton der Liebe berührt und anklingt, in der höchsten Objectivisirung erscheint. — Romane dieser Art verdienen, wegen ihrer Analogie mit dem Ausdrucke der höchsten subjectiven Gefühle in der lyrischen Poesie, den Namen lyrischer Romane (z. B. Werthers Leiden). Dahin gehören alle sentimentale Formen, alle Gemählde hoher Leidenschaft, aber auch alle Familiengemählde und alle Schilderungen des bürgerlichen und häuslichen Lebens.

2) Der didactische Roman hingegen hat nicht die unmittelbare Tendenz, den allgewaltigen Drang und Sturm angrregter Gefühle zu schildern, vielmehr ist es seine Aufgabe, den Menschen, wie er seyn soll, und das menschliche Leben überhaupt nach seiner idealischen Haltung darzustellen. Zwar will er so wenig, wie das Lehrgedicht, Begriffe mittheilen und den Verstand aufklären; aber der idealische Charakter, der im Vordergrunde der Darstellung steht, soll doch ein Vorbild für alle Wesen seiner Art seyn, und sie zur Nachahmung und Verähnlichung seiner Denkweise und Handlungsart begeistern (z. B. der Grandison, Clarissa, ꝛc.). Nothwendig muß die Darstellung eines solchen idealisirten Charakters auch Gefühle anregen und angeregte Gefühle versinnlichen, so daß der didactische Roman, im Ganzen, dem lyrischen Romane näher verwandt ist, als der epische, so wie auch die didactische Form der Poesie genau an die lyrische grenzt.

3) Der epische Roman endlich, der auf unmittelbare Verähnlichung von handelnden Individuen, als solchen,

und auf eine rasche Folge von Handlungen berechnet ist, hat mehrere Untergattungen. Er kann, wenn er einen Helden im Andrange gegen sein widriges Schicksal schildert, und ihn entweder zuletzt über dasselbe siegen oder demselben unterliegen läßt, so genau an den Epos grenzen, daß beinahe blos der Abgang des Metrums den epischen Roman von dem Epos unterscheidet (z. B. Klingers Raphael de Aquilas, und desselben Giafar der Barmecide). — Er kann aber auch nur eine ins Große gesponnene poetische Erzählung seyn, wo die Grenzen zwischen einer weiter gedehnten Erzählung und einem nicht allzulangen Romane sich beinahe unmerklich berühren (z. B. mehrere kleinere Romane von Kotzebue, u. a., die von größern nicht rhythmischen Erzählungen unmöglich specifisch unterschieden werden können). — Er kann ferner große Individuen des Alterthums, des Mittelalters, ja selbst der neuern Zeit so idealisirt darstellen, daß die wirkliche Geschichte blos die allgemeinsten Umrisse und Züge zu ihrer Darstellung enthält und darbietet, das Ganze der Form selbst aber eine freie Komposition der productiven Phantasie des Dichters ist, in welcher nur die Spuren der richtigsten Individualisirung, der symmetrischen Vertheilung von Licht und Schatten, so wie überhaupt der psychologischen und ästhetischen Nothwendigkeit, nicht aber des historischen Zusammenhanges der Begebenheiten angetroffen werden. (z. B. Feßlers Marc Aurel und alle Ritterromane ꝛc.) — Hieher gehört endlich derjenige Roman, in welchem, wie im Epos, zufällig und blos auf die ästhetische Totalwirkung berechnet, höhere, übersinnliche Wesen, Geister u. s. w. erscheinen, und von welchem das gilt, was beim Epos von der Anwendung der Maschinerieen überhaupt gesagt wurde.

Die Phantasie darf allerdings einzelne Gestalten und Wesen aus der Sphäre des Transcendenten herab in den Kreis romantischer Dichtung rufen; nur muß ihre Erscheinung nothwendig mit dem übrigen Charakter der ästhetischen Form ein Ganzes ausmachen und harmonisch mit der ganzen Folge der einzelnen Thatsachen und Begebenheiten in Eins verschmelzen; denn der ästhetische Kausalzusammenhang verlangt, daß auch das Wunderbare und Unbegreifliche unter das Gesetz der Form gebracht werde, weil es nur auf diese Weise das Gefühl mit Lust erfüllen und die Phantasie in ein freies Spiel versetzen kann. — Das Mährchen mit dem magischen Helldunkel, das über demselben schwebt, ist die fruchtbarste und lieblichste Gattung des Geisterromans, gehört aber, seinem beschränkten Umfange nach, mehr zur poetischen Erzählung, als zum Romane.

Die dramatisirte oder historische Einkleidung ist beim Romane nur zufällig, hindert aber nicht selten den ästhetischen Effect durch die Monotonie, die das Ganze dadurch erhält, besonders wenn einzelne Theile des Ganzen der einmal gewählten äußern Einkleidung sich nicht anschmiegen wollen. Wechsel in der äußern Form, bald erzählend, bald dialogisirt, bald dramatisirt, bald mit untermischten guten Briefen und poetischen Fragmenten, scheint dem Romane das meiste Leben und die höchste Mannigfaltigkeit zu geben.

Die Theorie des Romans ist noch so gut, wie gar nicht, angebaut. In den meisten ästhetischen Compendien finden sich blos fragmentarische Bemerkungen darüber, und v. Blankenburgs anonym. Versuch über den

Roman (Leipz. 1774) erschien zu einer Zeit, wo dieses Gebiet der ästhetischen Darstellung noch viel zu wenig von den Teutschen angebaut war. — Nur aus den spätern griechischen Schriftstellern (den sogenannten Erotikern) können einige Producte (z. B. des Heliodor, Eustathius, Chariton u. a.) hieher gerechnet werden. Erst im Mittelalter erhielt der Geist der abendländischen Völker eine romantische Richtung und späterhin romantische Kunstproducte. — Unter den Spaniern von Cervantes (in Soltau's Uebersetzung), de Mondoza; unter den Italienern treffliche Novellen, die man in ganzen Sammlungen zusammenstellte, besonders der Decameron des Boccaccio; unter den Franzosen: Marivaux, le Sage, Crebillon, Rousseau, Voltaire, Marmontel, d'Arnaud, Florian, Mad. Genlis und v. Stael u. a.; unter den Britten: Richardson, Fielding, Sterne, Goldsmith, Mackenzie, Holcroft u. a.; unter den Teutschen: Wieland (meistens erzählende Form), Musäus (erzählende Form, Mährchen), Göthe (lyrische Form), Klinger (epische Form), Schiller (der Geisterseher), Bouterweck (lyrische und didactische Form), F. H. Jacobi (Woldemar — didactische Form), Lafontaine (lyrisch, didactisch), Kotzebue (lyrisch, erzählend), Heinse (lyrisch, didactisch), Demme (erzählend), Sintenis (lyrisch, didactisch), Kosegarten (lyrisch), Anton Wall und Fr. Laun (erzählend), Jünger (erzählend), Fr. Schulz (erzählend), Schilling (meistens erzählend), Salzmann (didactisch), Hippel

(humoristisch), Knigge (didactisch), Jean Paul (Fr. Richter) (lyrisch), Engel (Lorenz Stark — didactisch), Langbein (erzählend), Meißner (erzählend, episch), Haller (episch), Feßler (episch), Starke (Gemählde aus dem häusl. Leben, lyrisch), Mahlmann (lyrisch, erzählend), Rochlitz (didactisch, erzählend), Huber (erzählend), Müller (Sigfried von Lindenberg ꝛc. — erzählend) u. a.

100.

6) Die äsopische Fabel.

Der Charakter der Fabel beruht auf der Darstellung menschlicher Zustände und Handlungen in der der menschlichen Freiheit analogen Sphäre der Thiere, unter der Einheit einer vollendeten ästhetischen Form. Nur die äsopische Fabel verdient ausschließend den Namen der Fabel; denn die eigentliche, der menschlichen Freiheit analoge, Sphäre ist der Kreis der Thierwelt, die Sphäre des Instinkts. Der Mensch soll, im ästhetisch vollendeten Bilde, die Thätigkeiten seiner Freiheit unter der Analogie der Wirkungen des Instinkts wieder erkennen, und sich selbst, nach seinen Fehlern und Mängeln, in einem Spiegel erblicken, wo er, hinter der Hülle der Dichtung, sein eignes Bild in dem vorgehaltenen Charakter wieder findet (mutato nomine de te fabula narratur). Sobald in der Fabel an die Stelle der Thiere Menschen oder Gegenstände der leblosen Natur treten, wird die Illusion vernichtet, welche aus der Vergleichung jener beiden Sphären hervorgehet,

und damit zugleich der Charakter der Fabel selbst aufgehoben. Auch gehören alle allegorische Darstellungen, welche den Menschen unter einem andern Bilde, als der der Freiheit analogen Sphäre des Instinkts versinnlichen, nicht ins Gebiet der Fabel, sondern der poetischen Erzählung.

Die Versinnlichung, welche der Fabel, als ästhetischem Producte, zukommt, beruht aber zunächst darauf: daß der Charakter der handelnden Thiere bereits bekannt ist, wodurch die Anschaulichkeit bestimmt und die Verähnlichung mehr erleichtert wird. Daraus erfolgt:

a) daß die Fabel nicht blos Klugheitslehren aufstellen, sondern auch sittliche Mängel versinnlichen kann. Es würde die Sphäre der Fabel sehr verengen und den Charakter derselben sehr einseitig bezeichnen, wenn sie blos auf die Darstellung von Klugheitsregeln eingeschränkt wäre, da theils viele der gelungensten Fabeln eine sittliche Tendenz haben, theils die Analogie der Sphäre dee Freiheit mit der Sphäre des Instinkts eben so auf sittliche Vorschriften, wie auf Maximen der Klugheit hinführt. Ja der Mensch muß sich in sittlicher Hinsicht durch die Analogie mit der Sphäre des Instinkts desto mehr beschämt fühlen, je mehr das Thier, blos durch den Instinkt geleitet, sicherer zu handeln und höher zu stehen scheint, als der Mensch, der zur Befolgung des Gesetzes der Freiheit berufen ist. Denn es kann nichts wirksamer seyn, den Menschen von seinen Verirrungen zurück und zur Selbstkenntniß zu bringen, als wenn er sich selbst im fremden Bilde nach seiner wahren Gestalt erblickt,

und er dabei der ästhetischen Hülle, unter welcher seine Mängel geahndet werden, seinen Beifall nich versagen kann.

b) daß die Fabel, als ästhetisches Kunstwerk, Einheit der Form haben, und diese Form um ihrer selbst willen, auch abgesehen von dem im Stoffe enthaltenen Factum, gefallen muß. Die Fabel kann nämlich die höchste Lebendigkeit und Anschaulichkeit der verhüllten Wahrheit bewirken; denn eben darin, daß sie Hülle, d. i Gegenbild des versinnlichten Factums ist, besteht ihr poetischer oder ästhetischer Gehalt, weil die unverhüllte Wahrheit des poetischen Charakters nicht bedarf.

c) daß die Fabel zur epischen Form der Poesie gehört, weil sie Handlungen und charakteristische, individuelle Züge versinnlicht, und ihr letzter Zweck eben so wenig Belehrung ist, als bei der didactischen Poesie. Ja selbst die Wahrheit, die sie versinnlichen soll, muß in ihr unter der Hülle eines dargestellten Factums erscheinen.

Man hat der Fabel viel zu oft den poetischen Charakter absprechen wollen, und allerdings sind viele existirende Fabeln nichts weniger, als ästhetische Formen; aber soll sich die Theorie an die unvollkommnen Beispiele, oder an die vollendeten Muster halten? Ist nicht die Fabel ungleich vollkommner, welche die Vergleichung der Sphäre der Freiheit mit der Thierwelt ästhetisch vollendet darstellt, als die, welche prosaisch belehren will? Mag also immer die Fabel,

ihrem Ursprunge nach, aus der Beobachtung der Thierwelt hervorgegangen und eine der ältesten Hüllen der Moral gewesen seyn; mag sie immer auf die am meisten wirken, welche Wahrheit und Handlung am liebsten unter der Hülle erblicken (z. B. Kinder und die große Masse); so wird sie doch, als ästhetisch vollendete Ferm, auch den gereiftesten Geschmack zu befriedigen vermögen. —

Die verschiedenen und oft weit von einander abweichenden Ansichten der Theoretiker über die Fabel habe ich in meiner Sprachkunde, S. 670 ff. aufgeführt. Lessing sah sie zu prosaisch an; Heydenreich wollte sie blos als anschauliche Darstellung einer Klugheitslehre geben; Herder suchte in ihr eine sinnliche Ueberzeugung der vorgestellten Wahrheit; Pörschke lieh ihr eine blos moralische Tendenz. Die meisten rechneten sie zur didactischen Poesie. — Der Paragraph enthält die Gründe, warum ich mich an keine dieser abweichenden Meinungen anschließen kann.

Die äsopischen Fabeln wurden, doch mit fremden vermischt, von Maximus Planudes gesammlet. (Vergl. Jakobs, über die griechischen Fabulisten, in d. Nachtr. zu Sulzers Theorie, Th. 5, S. 269 ff.) Unter den Römern: Phädrus; unter den Arabern: Lockmann; und neben vielen unbedeutendern Fabeldichtern unter den Franzosen: Lafontaine, Dorat, Florian; unter den Britten: Gay; unter den Teutschen: die Minnesänger, Burcard Waldis (Frkf. 1548), Heinrich von Alkmar (angeblicher Verfasser des Rei-

neke Fuchs), Lichtwer, Gellert, v. Hagedorn, Lessing, J. Ad. Schlegel, Gleim, v. Kleist, Michaelis, Willamow (dialogisirte Fabeln), v. Nicolay, Zachariä, Meißner, Pfeffel, Burmann, Kl. Schmidt, Ramler, v. Göckingk, Götz, Gieseke, Claudius (Asmus), Weppen, Langbein, Herder, Tiedge, Voß, Zink, Reinwald, Munioch, Müchler u. a. — Es existiren viele Sammlungen von Fabeln. Die vorzüglichste ist die Fabellese von Ramler, 3 Th. Leipz. 1783 ff.

Als Beispiele:

Der Affe, von Müchler.

Ein Affe steckt' einst einen Hain
Von Cedern Nachts in Brand,
Und freute sich dann ungemein,
Als er's so helle fand.
„Kommt, Brüder, seht, was ich vermag,
Ich, ich verwandle Nacht in Tag."

Die Brüder kamen, groß und klein,
Bewunderten den Glanz,
Und alle fingen an zu schrein:
„Hoch lebe Bruder Hans!
Hans Affe ist des Nachruhms werth:
Er hat die Gegend aufgeklärt:"

Der Löwe und der Fuchs,

von Gleim.

Zum Löwen sprach der Fuchs: Ich muß
Dirs endlich nur gestehen, mein Verdruß
Hat sonst kein Ende;
Der Esel spricht von dir nicht gut;
Er sagt: was ich an dir zu loben fände,
Das wiss' er nicht; dein Heldenmuth
Sey zweifelhaft; du gäbst ihm keine Proben
Von Großmuth und Gerechtigkeit;
Du würgetest die Unschuld, suchtest Streit;
Er könne dich nicht lieben und nicht loben.

Ein Weilchen schwieg der Löwe still;
Dann aber sprach er: Fuchs! er spreche, was er will;
Denn was von mir ein Esel spricht:
Das acht' ich nicht!

Die Beförderung,

von Pfeffel.

Des Löwen rauher Majestät
Ward von der weisen Facultät
Einst eine Kur von Eiern angerathen,
Des Tags ein Schock. Die Kur schlug trefflich an.
Doch eh die Herren sichs versahn,
Gebrach es an Arznei. Dem siechen Potentaten
Ging dieser Mangel nah. Als dies der Fuchs erfuhr,
Erbot er sich mit einem hohen Schwur,
Ihn bis zum Ueberfluß mit Eiern zu versehen;

Und, wie man leicht erachten kann,
Bedachte sich der Großsultan
Nicht einen Augenblick, den Vorschlag einzugeben.
Nun streifte Reinecke mit Paß durch Stadt und Land,
Und wo er eine Henne fand,
Verschlang er sie. Dem hohen Patienten
Bracht' er den Eierstock. „Vortrefflich, lieber Sohn,
Rief der Monarch, was geb' ich dir zum Lohn?
Wohlan, ich mache dich zum — Kammerpräsidenten!"

Der Phönix,

von Pfeffel.

Der Phönix lag auf seinem Sterbebette
Von Myrrhen, Aloe und Zimmetreis.
Minervens Kauz, ein Denker, wie man weiß,
Erspähte die geweihte Stätte
Und sprach zum Einzigen: So glaubst du, blöder Greis,
Daß, hat die Glut zu Asche dich verzehret,
Dein Ich verneut ins Leben wiederkehret?
Der Phönix schwieg. Der Kauz fuhr fort, erkläre mir,
Was gründet deinen Wahn von einem andern Leben?
Ich fordere stets Beweis. Den kann ich dir,
Versetzt der Phönix, wohl nicht geben;
Denn was man fühlt, beweist sich nicht;
Und ein Gefühl, das leut, wie ein Orakel spricht,
Sagt mir, ich werde nicht vergehen.
Hier stecket er mit heitrer Zuversicht
Den Holzstoß an, und ruft: auf Wiedersehen!

Der Phönix, lieber Freund, philosophirte schlecht,
Allein er wußte froh zu sterben.

Und wer nicht fühlt, wie er, that, wie mich dünkt, kein Recht,
Ihm seine Freude zu verderben!

101.

B) Die dramatische Form der Poesie.

Der Charakter der dramatischen Poesie beruht auf der ästhetischen Darstellung einer Handlung, die durch die Darstellung als gegenwärtig, und als ästhetisches Product der Form nach vollendet erscheint. Wenn also auch der dramatische Dichter mit dem epischen dadurch verwandt ist, daß beide Individuen und Thatsachen schildern; so ist es doch die unmittelbare Aufgabe an den dramatischen Dichter, die dargestellten Individuen selbstständig wirken, die Handlung vor unsrer Anschauung geschehen zu lassen, und nie selbst, wie im Epos und im Romane, in der Mitte der Darstellung zu erscheinen.

Die Handlung aber, die er versinnlicht und zur ästhetischen Einheit erhebt, muß aus einer Thätigkeit seiner Seele, und zwar aus einer poetischen Bewegung seines Gefühls entspringen, wenn das dramatische Product einen poetischen Charakter tragen soll; denn nur ein solcher Stoff wird ästhetisch darstellbar seyn. Damit aber der ästhetisch darstellbare Stoff in der ästhetischen Form vollendet erscheine, muß die Ausführung des Drama auf

der Einheit des Planes und der Handlung, und auf der genialischen Beziehung des ganzen Details der Gruppirung zu einem Totaleindrucke auf Gefühl und Phantasie beruhen.

Zwar lassen sich Producte der dramatischen Poesie denken, die als poetische Formen vollendet sind, auch ohne für das Theater bestimmt zu seyn; da aber die poetisch dargestellte Handlung im Drama ungleich stärker wirkt, wenn sie in der vollendeten Schauspielerkunst auch vor dem äußern Sinne — und, nach den einzelnen dargestellten Charakteren, als wirklich vor unsern Augen sich zutragende Handlung erscheint; so ist wohl der ästhetische Werth der Producte der dramatischen Poesie hauptsächlich nach ihrer theatralischen Wirkung zu berechnen, d. h. daß sie, als sinnlich dargestellte Handlungen, das Totalbild einer ästhetisch vollendeten Form in der Seele zurücklassen, und während der Darstellung die Bewegung des Gefühls eben so verstärken, wie sie das freie Spiel der Phantasie zu dem möglich höchsten Grade steigern.

Die theatralische Wirkung eines dramatischen Products darf aber blos nach diesem letzten Maasstabe, und nicht nach den sogenannten Theaterschlägen, nicht nach dem Zusammentreffen zufälliger Umstände bei der Darstellung (z. B. neue Decorationen, ungewöhnliches Kostum, Brand, Schlachten u. s. w.) bestimmt werden; nur die ästhetische Totalität der dramatischen Producte für die äußere Anschauung entscheidet über den theatralischen Charakter, so wie die ästhetische Totalität für die innere Anschauung für den poetischen Charakter des dramatischen Products entscheidet.

Soll aber das dramatische Product als Einheit in der Ferne erscheinen; so muß in dem Mittelpunct desselben die Hauptperson sicher und unverkennbar gezeichnet und mit genialischer Kraft durch alle einzelne Aeußerungen derselben bis zu dem Schlusse des Ganzen, der Gefühl und Phantasie völlig befriedigt, fortgeführt seyn. Auf diese Hauptperson muß sich die Phantasie fixiren; die Verwickelung und Entwickelung des dramatischen Knotens, muß entweder von dieser Person ausgehen, oder doch auf ihr Schicksal, vermittelst ihrer freien Thätigkeit, den entschiedensten Einfluß haben, und in Angemessenheit zu ihrer Ankündigung muß der Dichter die ganze übrige Umgebung von Personen und Handlungen bilden.

Die äußere Form des Drama, nach der Eintheilung in Acte (Aufzüge) und Scenen (Auftritte), hängt ab von der ästhetisch-berechneten Folge in der Handlung selbst, um vermittelst derselben die innere Einheit des Ganzen fortzuführen und zu vollenden, welche auf der Symmetrie in der Bearbeitung der einzelnen Theile beruht. Die Anordnung, Verbindung und Folge dieser Acte und Scenen darf also nicht der Willkühr und dem Zufalle überlassen bleiben, sondern muß aus dem Gesetze einer innern Nothwendigkeit hervorgehen, die theils in den Charakteren der handelnden Personen, theils in dem Verhältnisse der aus der Verwickelung des Knotens hervorgehenden Entwickelung desselben begründet ist. Nach diesem Gesetze der innern Nothwendigkeit muß jede Scene in Beziehung auf den Act, zu dem sie gehört, und jeder Act nach seiner Beziehung auf die Totalität der dargestellten Form — mithin nach dem genauen Verhältnisse der einzelnen Theile in ihrem Zusammentreffen zu einem or-

ganischen Ganzen — erkannt werden können, so daß durch die Menge der handelnden Personen, und durch die Mannigfaltigkeit der einzelnen Handlungen und Scenen, welche in dem dramatischen Producte angetroffen werden, die Einheit der Handlung und die ästhetische Vollendung der ganzen Darstellung keinesweges gestört, sondern vielmehr auf die sicherste Basis zurückgeführt wird *). Aus diesem Gesichtspuncte gefaßt, darf keine Person, die im Drama erscheint, keine Scene, am allerwenigsten ein ganzer Act, müßig dastehen und als überflüßig erscheinen; vielmehr muß Ein Geist das Ganze anhauchen und durchdringen, und dieser Geist muß sich um so mächtiger ankündigen, je mehr die verschlungene Verwickelung sich der ästhetisch vorbereiteten Entwickelung nähert.

Der Dialog, der, in Abwechselung mit dem Monolog, die Folge der dramatischen Handlung versinnlicht, und die innern Nüancen derselben fortführt, muß ganz dem Charakter und den Verhältnissen der handelnden Personen, d. i. ihrer reinen Individualität, angemessen seyn, und in sich, als stylistische Form, ein Ganzes bilden, das, auch abgesehen von der dramatischen Beziehung und Behandlung desselben, um seiner selbst willen gefällt.

Die Untergattungen der dramatischen Poesie sind das Trauerspiel, das Lustspiel, das Schauspiel,

---

*) Die Einheit der Handlung wird immer die Basis der dramatischen Poesie bleiben; aber die Einheit der Zeit und des Ortes sind minder wesentlich, und werden nach dem Plane für das ganze Schauspiel überhaupt modificirt.

das Singspiel. Die Theorie der dramatischen Poesie ist bis itzt nicht hinreichend angebaut, und Lessings Hamburgische Dramaturgie, 2. Th. N. A. 1786, bleibt noch immer der Kodex für jeden dramat. Schriftsteller. — Vergl. Schiller, die Schaubühne, als eine moralische Anstalt betrachtet, in s. klein. pros. Schriften, Th. 4, S. 1 ff. und derselbe über das Verhältniß zwischen Tragödie und Komödie, in d. klein. pros. Schriften, Th. 2, S. 78 ff. — auch Bouterwecks Aesthet. Th. 2, S. 391 ff. und der Artikel Drama von Blümner im kurzgef. Handw. Th. 1, S. 351 ff.

102.

1) Das Trauerspiel.

Das Trauerspiel ist eine ästhetisch vollendete dramatische Darstellung, welche durch die Versinnlichung der Art, wie die Freiheit des Helden gegen die Macht des Schicksals anstrebt, und durch das Unterliegen desselben unter diese Macht das gemischte Gefühl der Lust und Unlust anregt, lebendig erhält, und in dem Momente der Vollendung der Handlung das Uebergewicht der Lust über das Gefühl der Unlust hervorbringt. So nahe das Trauerspiel auch mit dem Epos verwandt ist; so unterscheidet es sich doch dadurch von demselben, daß in dem Trauerspiele die ganze Darstellung Handlung ist, und daß blos die handelnden Individuen,

und unter diesen wieder zunächst der Held der Darstellung, nicht aber der darstellende Dichter selbst in dem Umkreise derselben wahrgenommen wird. So bedeutend übrigens der Antheil der andern handelnden Personen an der Handlung seyn mag; so kann im Trauerspiele doch nur Ein Held im Mittelpuncte der Darstellung stehen, der unsere ganze Aufmerksamkeit und Theilnahme erregt. Ihn sehen wir in der Kraft seiner Freiheit, entweder als einen Unglücklichen, der ohne eigne Schuld leidet, oder als einen Verirrten, dessen sittliche Kraft zwar eine mehr oder weniger fehlerhafte Richtung genommen, aber doch unser Interesse zu fesseln gewußt hat. Er strebt mit dieser Kraft der Freiheit, dem unerklärbaren Princip des höhern geistigen Lebens, gegen die Macht des Schicksals an, dies sey nun die entgegenstrebende Freiheit anderer moralischer Wesen, oder der Drang der bürgerlichen Verhältnisse, oder die niederdrückende Gewalt einer unwiderstehlichen Naturnothwendigkeit (Fatum). Durch diesen Kampf werden in uns die Gefühle der Lust und Unlust gleich stark angeregt, die beide in uns während der Handlung gegen einander anstreben, indem das Gefühl der Lust durch die fortdauernde Anschauung der hohen Kraft des Helden, das Gefühl der Unlust aber durch die auf ihn eindringende und überwältigende Macht des Schicksals genährt wird, bis endlich im Augenblicke, wo der Held unterliegt, das Wohlgefallen an der Vollendung der ästhetischen Form und an der hohen sittlichen Nothwendigkeit der Handlungsweise des Helden, uns das Uebergewicht des Gefühls der Lust über das Gefühl der Unlust verschafft. — Der Held des Trauerspieles wird um so höher stehen, und uns um so lebhafter für sich interessiren, je mehr er alles durch sich selbst ist; je mehr seine Thätigkeit

aus seiner ganzen Individualität hervorgehet; je kräftiger er der Macht des Schicksals widerstehet; und je länger es ungewiß bleibt, ob er über das Schicksal siegen, oder das Schicksal ihn mit eiserner Hand erdrücken werde; hauptsächlich aber, je mehr ethisch und rein menschlich er erscheint, und je weniger er durch eigne Schuld, je mehr er um seiner sittlichen Größe und Erhabenheit willen leidet. — In Hinsicht auf den Effect muß das ästhetisch vollendete Trauerspiel mehr wirken, als der Epos, weil in dem erstern der Dichter sich von seinem Helden ganz zurückgezogen hat, und ihn seiner eignen Kraft überläßt.

Unter den Griechen glänzen als Trauerspieldichter: Aeschylus, Sophokles und Euripides; unter den Römern: Seneca. Unter den neuesten Italienern: Alfiserin; unter den Spaniern: Lope de Vega; unter den Franzosen: P. und Thom. Corneille, Racine, Voltaire, Crebillon u. a.; unter den Britten: Shakesspeare, Dryden, Addison, Young, Cumberland, Sheridan u. a. Unter den Teutschen: Lessing (Emilia Galotti; Miß Sara Sampson; Philotas); Klopstock (David; Salomo; Tod Adams); von Cronegk (Kodrus); v. Schiller (Räuber; Verschwörung des Fiesko zu Genua; Kabale und Liebe; Dom Karlos; Wallenstein; Maria Stuart; die Jungfrau von Orleans; Braut von Messina; Wilhelm Tell); v. Göthe (Iphigenie; Egmont; Klavigo; die natürliche Tochter); v. Klinger (Zwillinge; Medea in Korinth; Medea auf dem Kauka-

sos; Aristodymos; Damokles; Elfride; Konradin); Weiße (Jean Calas); Leisewitz (Julius von Tarent); Iffland (Albrecht von Thurneisen; das Gewissen); Collin (Regulus; Coriolan; Balboa); v. Kotzebue (Octavia; Adelheid von Wulfingen; Johanna von Montfaucon; Rollas Tod; Bayard; Opfertod; Negersklaven); Babo (Otto von Wittelsbach); Huber (das heimliche Gericht); Kratter (Verschwörung wider Peter den Großen); v. Soden (Anna Boleyn; Ignez de Castro); Zschocke (Abällino) ꝛc.

Der Chor im Trauerspiele ging bei den Griechen aus dem ganz lokalen Charakter ihrer dramatischen Poesie hervor. Die Feste der Gottheiten wurden mit der dramatischen Darstellung einer Nationalbegebenheit beschlossen, an der das Volk, nach seiner republikanischen Souverainetät, Antheil genommen hatte, und deshalb erhielt es, wegen dieses seines Antheils, auch in der Darstellung (der Kopie der Wirklichkeit) den Platz, den es im Urbilde eingenommen hatte; der Chor ward der Repräsentant des ganzen Volkes im Trauerspiele und die Dichter, die ihr Interesse verstanden, legten dann dem Chore öfters Gesinnungen und Urtheile bei, durch die sie die Meinung des Volks leiten und bestimmen wollten. Aber gleich nothwendig war der Chor bei den Griechen in Hinsicht auf das Lokale der dramatischen Darstellung. An jenen Festen war nämlich eine Masse von Zuschauern zugegen, die oft über zwanzigtausend stieg; kein Schauspielhaus in unserm Sinne faßte sie, und die Stimme der einzelnen Schauspieler würde zu oft verschollen seyn, wenn nicht der

Chor, verbunden mit Musik und Tanz, die Handlung fortgeführt hätte. Es war also nicht eine ästhetische, sondern eine politische und locale Motive, die aus dem Charakter eines Volksschauspieles hervorging, was in der alten Tragödie die Anwendung der Musik, des Chors und des Kothurns nöthig machte, wozu noch kam, daß die alte Tragödie keine Pause zwischen den Akten kannte, sondern der Chor den Faden der Handlung fortführte. — Einen ganz andern Charakter, als die Tragödie der Griechen, trägt das moderne Trauerspiel. Handlung, sinnlich vollkommen und idealisirt dargestellt; eine innere Nothwendigkeit in der Verkettung und Folge der Verwickelung und Entwickelung, die durch nichts Fremdartiges unterbrochen wird; fortdauernde Thätigkeit aller wesentlich zum tragischen Kunstwerke nöthigen Personen, die durch keine Reflexion über sie gestört wird, um die allmählig sich bildende Totalität der Darstellung in der Phantasie des Anschauenden zu vollenden, und dann ihm selbst die Reflexion darüber zu überlassen; dies ist der Charakter der neuern Tragödie. Der Chor wird nun beinahe in den meisten Fällen das alles hindern, was man von der modernen Tragödie, als vollendetem Kunstwerke, verlangt. Er unterbricht die nothwendige Folge der Handlung; er trägt weder zur Verkettung noch zur Entwickelung etwas bei; er stört die Illusion an den idealisirten Charakteren, da er an sich nicht fähig ist, etwas Idealisches darzustellen, das nicht schon in der ästhetischen Form für die Darstellung der Handlung läge; er tritt als etwas Fremdartiges in die Mitte der Handlung, und wenn er auch das erstemal bei seiner Erscheinung durch Ueberraschung interessirt; so

spricht doch sogleich das tragische Gefühl, das sich in seiner freiesten Bewegung durch ihn fortdauernd unterbrochen sieht, gegen ihn. Mag er immer die Bestimmung haben, die Reflexion von der Handlung zu sondern, und Ruhe in die Handlung zu bringen (wie Schiller will,); so ist dies eben dem Charakter der Tragödie geradezu zuwider. Das Trauerspiel soll in sich reine, idealisirte, ästhetisch vollendete Handlung seyn; denn nur durch diese Vollendung kann sie dem Gesetze der Form entsprechen. Mischt nun der Chor Reflexion in die Mitte der Handlung; so stört er das Wohlgefallen an der Form, und vernichtet diese Form selbst in ihrem wesentlichsten Bestandtheile, in der Einheit für die Phantasie. Bringt er ferner Ruhe in die Handlung; so dürfte er dadurch noch nachtheiliger für die Wirkung der Handlung werden, die, so genialisch und erschütternd auch die Darstellung seyn mag, doch nie so tiefgreifend seyn wird, daß Menschen sie nicht ertragen könnten, sondern einer dazwischen tretenden Beruhigung bedürften. Was von Menschen geschrieben und dargestellt wird, und wenn es auch das vollendetste Genie in dem überströmendsten Flusse des Gefühls und mit der höchsten Begeisterung zeichnet, kann doch, nach einem ewigen Gesetze, an welches die Geisterwelt gebunden ist, in der Darstellung von Wesen derselben Art ertragen werden, zu der auch der Dichter gehört. Noch keine vollendete Tragödie hat den Effect über die Grenzen eines menschlichen Gefühlsvermögen hinausgetrieben; aber in der Annäherung an dieses Ziel bestehet eben die höchste Wirkung der tragischen Kunst. — Mag also immer unter uns ein genia-

lischer Dichter den Versuch gewagt haben, wie viel er nach seiner Kraft in der Hervorbringung einer tragischen Form (der Braut von Messina), in welche er den Chor aufnahm, vermochte; so wird doch dadurch noch kein Gesetz für die künftige Bearbeitung der Tragödie bei den Teutschen aufgestellt (besonders da Schiller selbst in dem später erschienenen Wilhelm Tell sich des Chors enthalten hat); da wenigstens so viel entschieden ist, daß der Chor nie etwas Wesentliches für eine dramatische Form werden kann, deren Charakter an sich, nach den angegebenen Momenten, nicht einmal mit der eigenthümlichen Bestimmung des Chors zu vereinigen ist, so daß derselbe höchstens in Trauerspielen versucht werden kann, die griechischen Ursprungs sind, obgleich Göthe selbst in der Iphigenie keinen Gebrauch davon gemacht hat.

103.

2) Das Lustspiel.

Das Lustspiel ist eine ästhetisch vollendete dramatische Darstellung, welche durch die Art und Weise in der Motivirung der dargestellten Handlung und durch ihre Berechnung und Bestimmung für den theatralischen Effect ausschließend das Gefühl der Lust anregt, lebhaft erhält, und dieses Gefühl in dem Augenblicke der Vollendung der Handlung völlig befriedigt. — Handlung ist im Lustspiele eben so, wie im Trauerspiele, die Basis des ästhetischen Ganzen; aber diese Handlung erregt nicht

durch den Kampf der Freiheit mit der Macht des Schicksals, wie im Trauerspiele, sondern durch ihre Mannigfaltigkeit und Verwickelung, das Interesse an ihr und an der Form der Darstellung, ein Interesse, das sich als reines Gefühl der Lust ankündigt, und das in dem Augenblicke der völligen Entwickelung der Verwickelung, oder der Vollendung der Handlung, ebenfalls als vollendetes, d. i. als völlig befriedigtes Gefühl der Lust sowohl an der dargestellten und vollendeten Handlung, als an der vollendeten Form der Darstellung (an der Totalität derselben) wahrgenommen wird. Wenn bei dem Trauerspiele, durch die Anlegung und Haltung der Charaktere und Handlungen, ein gemischtes Gefühl der Lust und Unlust angeregt wird, die beide, während der ganzen Darstellung der Handlung, durchgehends gegen einander anstreben, bis endlich das Wohlgefallen an der Vollendung der Form und die Bewunderung des Helden das Gefühl der Unlust an dem widrigen Gange seines Schicksals niederschlägt; so ist in dem Lustspiele die Erfindung der Handlung, die Haltung des Hauptcharakters, die Durchführung der Verwickelung, die bestimmte Zeichnung der Episoden und der episodischen Charaktere, und besonders der Schluß oder die Auflösung auf den völligen und entschiedenen Sieg des Gefühls der Lust berechnet.

Das Lustspiel schildert entweder die Petulanz und Neckereien, oder die Thorheiten und Fehler der Menschen, oder es ist Intriguenstück. In den beiden ersten Formen, zu welchen auch die Posse gehört, wird ein fingirter Charakter durchgeführt, nach allen den Modifikationen, die mit seiner hervorstechenden Schwäche, Thorheit oder Eigenheit zusammenhängen. Der fortdauernde Reiz der Neuheit

und das Uebergewicht, das wir über ein solches Individuum fühlen, erweckt in uns das Gefühl der Lust, und dieses wird bis ans Ende genährt, wo wir entweder die Petulanz zur Ruhe und Besonnenheit gebracht, oder die Thorheiten Andrer bestraft und sie von denselben geheilt sehen. — Wenn nun auch in dem Intriguenstücke das Gefühl der Lust, wegen der mannigfaltigeren Verflechtung der Handlung, bisweilen durch die Besorgniß unterbrochen wird, wie der Knoten sich lösen, und die Person, für welche wir uns interessiren, das Ziel ihrer Wünsche erreichen und glücklich werden dürfte; so erhöht doch die in dem Verfolge der Handlung herbeigeführte Entwickelung das Gefühl der Lust um so mehr, und endigt sich in einem reinen Wohlgefallen an der befriedigenden Lösung des Knotens und an der Schönheit der ganzen dramatischen Form.

Die Komödie ist, wie die Tragödie, griechischen Ursprungs, und übte die ungebundenste Freiheit in dem Zeitalter der republikanischen Verfassung. Eilf Stücke vom Aristophanes, und einige Fragmente vom Menander und Philemon haben sich erhalten. — Von den römischen Komikern haben sich blos Plautus und Terenz erhalten. — Unter den jüngern Italienern: Goldoni, Gozzi u. a.; unter den Spaniern: Lope de Vega und Calderone; unter den Franzosen: Moliere, Regnard, Destouches, Voltaire, Diderot, Sedaine, Beaumarchais, Dorat, Mercier u. s. w.; unter den Britten: Shakespeare, Dryden, Congreve, Garrick, Foote, Cumberland, Murphy, Sheridan, Holcroft ꝛc.; die Teutschen haben keinen Ueberfluß an ausgezeichneten Lustspielen. Die vorzüglichsten

dürften von folgenden Dichtern seyn: Jünger (der offene Briefwechsel; die Entführung; Er mengt sich in alles; der Wechsel; der Strich durch die Rechnung; das Kleid aus Lyon; die Badekur; der Neffe vers; die Geschwister vom Lande; das Ehepaar aus der Provinz; Verstand und Leichtsinn ꝛc.); Lessing (Minna von Barnhelm); Iffland (der Fremde; die Hagestolzen; die Reise nach der Stadt; Hausfrieden; Herbsttag; Aussteuer; Frauenstand; leichter Sinn; Figaro in Teutschland); v. Kotzebue (Indianer in England; die teutschen Kleinstädter; das Schreibepult; das Epigramm; Armuth und Edelsinn; die silberne Hochzeit; der Wirrwarr; Pagenstreiche; der Wildfang; die Unglücklichen; der Gefangene; die Tochter Pharaonis; der Hahnenschlag; der Besuch; üble Laune; die beiden Klingsberge; der Papagei; Unser Fritz; der todte Neffe); Schröder (der Fähndrich); Weiße (Lustspiele, 3 Theile); Gotter (Erbschleicher; zwei Onkel für einen; der Mann, der seine Frau nicht kannt; der schwarze Mann); Babo (Bürgerglück; der Puls); Huber (offene Fehde); Bretzner (Räuschgen; der argwöhnische Liebhaber; der Eheprokurator; die Physiognomisten; Felix und Hannchen ꝛc.); Großmann (nicht mehr als sechs Schüsseln); Beil (die Gauner; Liebe um Liebe; Dietrich von Ruben); v. Brühl (der Bürgermeister; so zieht man dem Betrüger die Larve ab); Anton Wall [Heyne] (die beiden Billets; die Hochzeit nach dem Tode; die gute Ehe); Wetzel (die komische Familie; der blinde Lärm); und ältere Lustspiele von Stephanie, Brandes, Bock, v. Gebler ꝛc.

104.

3) Das Schauspiel.

Das Schauspiel ist eine ästhetisch vollendete dramatische Darstellung, welche, durch die Versinnlichung der abwechselnd frohen und traurigen Verhältnisse in der Handlung, das gemischte Gefühl der Lust und Unlust anregt, lebhaft erhält, und in dem Momente der frohen Entwickelung der Handlung ein reines Gefühl der Lust, theils durch diese Entwickelung, theils durch die Wahrnehmung der Vollendung der ästhetischen Form hervorbringt. Das Schauspiel füllt, im eigentlichen Sinne, die Mitte zwischen dem Trauerspiele und Lustspiele aus. Es nähert sich dem Trauerspiele durch die Anregung des gemischten Gefühls von Lust und Unlust; es nähert sich dem Lustspiele durch die Auflösung des Gefühls der Unlust in ein reines Gefühl der Lust. Es hat mit dem erstern die innere Motivirung und ernsthafte Verwickelung, und mit dem letztern die frohe Entwickelung und Auflösung gemein. — Dem Stoffe nach, ist es kein Held, wie ihn das Trauerspiel darstellt, der in dem Mittelpunkte der Handlung stehet; es ist vielmehr ein Individuum aus dem Kreise des häuslichen und bürgerlichen Lebens, das aber in dem Drange der auf dasselbe einwirkenden widrigen Verhältnisse, die Würde seines Charakters bewährt. Die Thätigkeit des Helden im Trauerspiele ist der Ausdruck einer natürlichen und angebohrnen, oder einer durch die Macht des Kampfes mit dem Schicksale frei entwickelten und zum Bestehen dieses Kampfes gesteigerten und erhöhten Kraft; dagegen charakterisirt sich die

Hauptperson im Schauspiele durch Ausübung der stillen häuslichen und bürgerlichen Tugenden, deren Rechte sie gegen Kabalen und Leidenschaften, gegen Hinterlist und Versuchung, und selbst gegen den Sturm der Leiden geltend macht. Sie kämpft nicht, wie im Trauerspiele, mit durchgreifender Macht, sondern mit ruhiger und fester Umsicht und Besonnenheit, bis zuletzt die verkannte unterdrückte und geprüfte Tugend in ihrem reinen Lichte erscheint, der Druck des Schicksals gehoben, der Feind ihrer Ruhe und Wohlfahrt entlarvt und gedemüthigt, und ihre gute Sache allgemein anerkannt und gerechtfertigt wird.

Das Ausland kennt diese den Teutschen eigenthümliche Gattung der dramatischen Poesie nicht. Zu den vorzüglichsten Dichtern der Teutschen in derselben gehören: Lessing (Nathan der Weise); v. Göthe (Götz von Berlichingen; Tasso; Stella); Iffland (die Mündel; die Jäger; der Vormund; Erinnerung; Verbrechen aus Ehrsucht; Bewußtseyn; Reue versöhnt; Dienstpflicht; die Advokaten; Selbstbeherrschung; der Spieler; Elisa von Valberg; Allzuscharf macht scharfig; das Vermächtniß; Scheinverdienst; Alte Zeit und neue Zeit; das Vaterhaus; Achmet und Zenide; der Mann von Wort; die Höhen; die Künstler; die Hausfreunde); von Kotzebue (Menschenhaß und Reue; Graf Benjowski; Hussiten vor Naumburg; die Versöhnung; falsche Schaam; Sonnenjungfrau; Kind der Liebe; die Korsen; Gustav Wasa; die Verläumder; Lohn der Wahrheit; die Verwandtschaften; die Stricknadeln); Schröder (der Ring; die unglückliche Ehe aus Delikatesse; das Por-

trait der Mutter); v. Gemmingen (der teutsche Hausvater); Babo (die Strelitzen); Kratter (Mädchen von Marienburg; Friede am Pruth); Huber (Juliane); Rambach (der große Churfürst vor Rathenau; Otto mit dem Pfeile; Friedrich von Zollern); Brömel (Gerechtigkeit und Rache); Werner (Weihe der Kraft); Klingemann (Doctor Luther); ꝛc. —

105.

4) Das Singspiel.

Das Singspiel verhält sich zu den einzelnen Formen der dramatischen Poesie, wie die Cantate zum Liede; es ist die ästhetisch vollendete Totalität einer dramatischen Darstellung, die in ihrer Anlage, Haltung und Ausführung entweder auf eine beständige oder abwechselnde musikalische Begleitung, und, vermittelst der Verbindung der dramatischen Poesie und der Tonkunst, auf die bleibende Rührung des Gefühls und Hervorbringung eines reinen Wohlgefallens an der vollendeten Form berechnet ist. Da zwei Künste, Dichtkunst und Tonkunst, an dem Effecte des Singspiels gleichen Antheil haben; so beruht auch das Wohlgefallen an dieser dramatischen Form auf der für die Anschauung coincidirenden Wirkung der Dichtkunst und Tonkunst, in der Totalität der ästhetischen Darstellung.

Das Singspiel zerfällt in drei Untergattungen: das Melodrama, die Oper und die Operette.

106.

α) Das Melodrama.

Das Melodrama (welches Monodrama, Duodrama u. s. w. seyn kann) ist ein dramatisches Gedicht, dessen Eigenthümlichkeit darin besteht, daß die Rede durch abwechselnd eintretende Musik unterbrochen wird. Es unterscheidet sich von der Oper und Operette dadurch, daß keine Arien darin vorkommen, sondern die Musik blos zur Versinnlichung und Erweiterung der in der Rede bereits ausgedrückten Gefühle und Begebenheiten, oder zur Vorbereitung auf die künftigen dient.

So neu auch das Melodrama seinem Ursprunge nach ist; so ist es doch nur ein unvollendetes Kunstwerk. Seine Darstellung hat durch den Mangel mehrerer Personen zu wenig Abwechslung uud Mannigfaltigkeit, weshalb sich auch sein Stoff nur auf einen kleinen Kreis von Gefühlen und Begebenheiten beschränken kann. Es wird daher die ästhetische Vollkommenheit des Melodrama immer hinter der ungleich reicher ausgestatteten Oper und Operette zurückbleiben. — Dazu kommt, daß die eintretende Musik, je mehr sie dem Charakter der dargestellten Gefühle anpaßt, das Einförmige des Eindrucks verstärken muß, weil sie durch Töne nichts anders darstellen kann, als was bereits durch Worte ausgedrückt worden ist. Auch wird der Gang des Gefühls durch die stete wiederkehrende Musik in seinem natürlichen Flusse aufgehalten, und dadurch der freie innere Zusammenhang zu oft gestört. Endlich häufen sich auch für den beinahe durchgehends isolirt dastehenden Schauspieler die Schwierigkeiten dadurch, daß er die häufigen Zwischen-

zeiten der Musik durch ein passendes mimisches Spiel ausfüllen muß.

J. A. Eberhard, über das Melodrama, in s. neuen vermischten Schriften, S. 1 ff. Halle 1788. — Maaß, in den Nachtr. zu Sulzers Theorie, Th. 3, St. 2, S. 318 ff. — Herder, in der Adrastea, St. 4, S. 258 ff. — So groß auch die Sensation war, welche Ariadne auf Naxos von Brandes und Benda (componirt) erregte; so scheint doch die Liebhaberei für das Melodrama wieder gesunken zu seyn. — Es gehören hieher: Medea von Gotter; Theseus auf Kreta von Rambach, und Rosamunde von Kaffka.

107.

β) Die Oper.

Die Oper nähert sich, der poetischen Behandlung nach, bald dem Trauerspiele, bald dem Lustspiele, bald dem Schauspiele. In der ernsthaften Oper (opera seria) handelt ein Held nach der Analogie des Helden im Trauerspiele; in der komischen Oper (opera buffa) werden Thorheiten und Fehler versinnlicht dargestellt, oder Intriguen ausgesponnen, an deren Darstellung des Faden bis zur völligen Entwickelung fortläuft; die gemischte Oper ist nach der Analogie des Schauspiels gebildet, und wechselt mit heitern und ernsthaften Parthieen.

Für die Oper, als musikalisches Kunstwerk, tritt dasselbe Verhältniß ein, in welchem der Dichter der Cantate

zum Komponisten steht, und nach der ursprünglichen Bestimmung der Oper schreiten Poesie und Musik in derselben gemeinschaftlich mit einander durch Arien, Recitative und Chöre fort. — Da in der Oper mehrere Künste zu einem gemeinschaftlichen Zwecke wirken; so könnte sie das vollendetste Product der Schauspielkunst seyn, wenn ihr Effect nicht gewöhnlich durch die Unvollkommenheit der poetischen Form zu sehr geschwächt würde. — Daß auch die ganze Zauberwelt des Romantischen und Ueberirdischen in der Oper, wie in der epischen Poesie, aufgeboten werden kann, ist außerwesentlich, und kann nur bei einer höchst sorgfältigen Behandlung des Ganzen den Effect für den gereiften Geschmack erhöhen und verstärken.

Unter den italienischen Operndichtern hat sich besonders Metastasio ausgezeichnet; unter deu Franzosen: la Fontaine, la Motte, Marmontel ꝛc.; unter den Britten: Addison, Gay; unter den Teutschen: Wieland (Alceste), — die meisten andern Producte aus dieser Gattung von den Teutschen sind Operetten.

108.

γ) Die Operette.

Die Operette ist jüngern Ursprungs, als die Oper, und dadurch von derselben verschieden, daß in der Operette die musikalische Begleitung zunächst auf Arien und Chöre eingeschränkt ist, und mit dem Dialoge abwechselt. — Ursprünglich hatte die Operette blos eine komische, dem

Lustspiele ähnliche, Einfassung; späterhin aber ward besonders durch die Verpflanzung ausländischer Opern aufs teutsche Theater, mit teutschem Texte unter Arien und Chören, die Grenzlinie zwischen Oper und Operette beinahe ganz durchbrochen, so daß man in die Operette dieselbe Maschinerie brachte, die man der Oper ausschließend aufbehalten sollte. Soll die Operette verständigen Sinn haben; so muß der Dichter die Gesangstücke in derselben wirklich da eintreten lassen, wo eine lyrische Bewegung der handelnden Personen, ein Ausdruck ihrer subjectiven Gefühle möglich und nöthig ist, der sich unvermerkt an den vorhergehenden Dialog anschließt.

Die komische Oper ward unter den Italienern nur von Goldoni mit etwas Erfolg angebaut; doch blieben die meisten Producte in dieser Gattung bei den Italienern noch unter dem Mittelmäßigen; — unter den Franzosen von Favart, Sedaine, Marmontel ꝛc. — unter den Britten von Gay, Fielding, Kenrick ꝛc. — unter den Teutschen von Weiße (Jagd, Lottchen am Hofe, Liebe auf dem Lande, der Teufel ist los, Dorfbarbier, Erntekranz, Jubelhochzeit), v. Göthe (Erwin und Elmire, Klaudine von Villa Bella), Gotter (Geisterinsel), Engel (Apotheke), Bretzner (Schlaftrunk, Entführung aus dem Serail), J. G. Jacobi (Elysium), und von Stephani (Doctor und Apotheker), Michaelis, Herklots, v. Kotzebue, Meißner, Bürde ꝛc.

109.

Dialog und Monolog.

Der Dialog, in Abwechselung mit dem Monologe, ist im Drama die Bedingung des poetischen Lebens der Handlung, und dadurch von dem scientifischen Dialoge wesentlich verschieden. Denn wenn der letztere, dessen Theorie zu dem didactischen Style gehört, den intellectuellen Antagonismus gewisser bestimmt gedachter Individuen, in Beziehung auf gewisse Begriffe, Meinungen und Philosopheme, versinnlicht (z. B. Lessings Ernst und Falk; Herders Gespräche über Gott, und über die Seelenwanderung; F. H. Jacobi's David Hume u. s. w.); so ist der dramatische Dialog die einzige Bedingung der darzustellenden Handlung, und die Verwickelung und Entwickelung des Ganzen mit Nothwendigkeit an ihn geknüpft. Am stärksten wirkt er, wenn er die Gefühle der handelnden Personen schildert, und als poetisches Product ästhetisch vollendet ist. (Schiller, Klinger, Iffland u. a.)

Der Monolog versinnlicht, im Gegensatze des Dialogs, den hohen Drang und Kampf der innern Gefühle und Leidenschaften Eines Individuums, so daß dem Sprechenden sein inneres subjectives Leben und die hohe Bewegung desselben selbst gleichsam als ein Zustand außer ihm (objectiv) erscheint, und er die Modifikationen desselben mit hoher Lebendigkeit schildert. — Je größer die Wirkung des Monologs in der dramatischen Poesie seyn kann; desto mehr muß er auch wirklich nur als der Ausdruck einer tiefen Erschütterung des Gefühls und als der Ton einer heftig kämpfenden

Leidenschaft erscheinen; denn nur in solchen Augenblicken ist es möglich, daß der Mensch sich selbst vergißt, und daß der unwillkührliche mächtige Erguß der überströmenden Gefühle sich im Selbstgespräche entladet. Der Monolog erhält daher sein poetisches Leben durch die Allgewalt des Gefühls, das in der Seele wogt und das alle Schranken der Verhältnisse zu durchbrechen bereit ist. Nur muß die Versinnlichung dieses Gefühls durch die Kraft des Dichters unter einer schönen Form erscheinen, wenn sie Wohlgefallen bewirken, ein analoges Gefühl anregen und von der Phantasie als Einheit aufgefaßt werden soll. Die productive Phantasie des Dichters vollendet aber die Form des Monologs, sobald sie innerhalb der Sphäre des dargestellten Gefühls und der emporwogenden Leidenschaft bleibt, und ihm dadurch jene Einheit mittheilt, welche die Bedingung der ästhetischen Vollendung ist. — So bestimmt aber auch das herrschende Gefühl im Monologe gezeichnet seyn mag; so beruht doch die poetische Kraft desselben auf der Versinnlichung des Sieges dieses Gefühls über ein anderes, das mit gleicher Stärke (Antagonismus) gegen dasselbe ankämpft, aber endlich demselben unterliegt. Auf die Darstellung dieses Antagonismus der Gefühle und Leidenschaften ist daher das höhere Interesse des Monologs berechnet, und je ruhiger der Monolog in der Darstellung erscheint, desto weniger kann er ein Product der schöpferischen Phantasie und ein Ausbruck des erhöhten Gefühls, und höchstens nur ein Spiel des poetischen Witzes seyn.

Die Monologen über wissenschaftliche Gegenstände gehören zum didactischen Style (z. B. die Monologen der Vernunft, Leipz. 1776). — Im dra-

matischen Monologe haben Shakespeare (z. B. der berühmte Monolog im Hamlet: Seyn oder Nichtseyn), Schiller (z. B. der Monolog des Räubers Moor — Wallensteins Monolog — die beiden Monologe in der Jungfrau von Orleans — eben so in Kabale und Liebe — im Fiesko — im Tell) und Klinger Meisterstücke geliefert. Iffland und Kotzebue verdienen, wegen mehrerer gelungenen Monologe, der ehrenvollen Erwähnung. — Ueber die Theorie des Monologs: Maaß Rhetorik, S. 339 ff. — J. J. Engel, über Handlung, Gespräch und Erzählung, in s. Schriften, Th. 4, S. 156 ff. — Pörschke, Gedank. über die Phil. des Sch. Th. 2, S. 84 ff. und meine Theorie des Styls, Th. 2, S. 482 ff.

110.

E. Die Ergänzungsklasse der gemischten Formen der Poesie.

Es giebt poetische Kunstwerke, deren poetischer Geist nicht zu verkennen ist, die aber nicht ohne Zwang unter eine der vier aufgestellten Gattungen der Poesie gebracht werden können, obgleich ihr Charakter sich bald der einen, bald der andern dieser Klassen zunächst nähert, bald aber auch aus dem Verschmelzen der Eigenthümlichkeit meh-

rerer Klassen hervorgehet. Einzelne Producte aus diesen gemischten Formen der Poesie würden sich zwar zuweilen unter eine von jenen vier Klassen bringen lassen (so z. B. einzelne poetische Episteln unter die lyrische Form der Poesie, und einzelne Idyllen unter die epische Klasse von Dichtungsarten); aber die Gesammtheit aller mit einem und demselben Namen bezeichneten Producte (z. B. alle Idyllen, alle poetische Episteln ꝛc.) lassen sich weder ganz unter die lyrische Form, noch ganz unter die epische, didactische und dramatische Form der Poesie bringen.

Da aber diese Producte in dem Umfange der Poesie, als vollendete Kunstformen, einmal enthalten sind, und da unmöglich das poetische Genie sich durch die Theorie und Klassifikation der Dichtungsarten beschränken und Gewalt anthun läßt; so werden sie als gemischte poetische Formen in einer Ergänzungsklasse aufgeführt. Zugleich muß aber der Theoretiker bemerken, daß selbst poetische Producte, die einerlei Benennung führen, oft von sehr verschiedenem innern Charakter sind, und sich, jener Benennung ungeachtet, bald mehr der einen, bald mehr der andern von den vier aufgeführten Klassen der Dichtungsarten verwandt sind.

Nachdem ich bereits in meiner allgemeinen Sprachkunde, S. 744 ff. und in meiner Encyklopädie der stylist. Wissenschaften S. 240 ff. eine eigne Klasse von gemischten poetischen Formen aufgeführt hatte, fand ich, daß Bouterweck in seiner Aesthetik Th. 2, S. 347 ff. und S. 420 ff. unter der Benennung Ergänzungsklasse beinahe ganz diesel-

ben Formen versteht, die ich mit jenem Ausdrucke bezeichnete. Er sagt S. 349: „Soll eine Theorie der Dichtungsarten weder auf gutes Glück blos historisch zusammenstellen, was man bisher Dichtungsarten genannt hat, noch durch Klassifikation nach zufälligen Merkmalen in die Rechte des Genies eingreifen; so muß man die Gedichte, die, größtentheils zufällig, eigne Klassentitel erhalten haben, zuerst nach den vier Elementarformen der Poesie zu ordnen suchen. Was dann seine besondere Natur unter einem besondern Titel behauptet, wird am besten in einer Ergänzungsklasse nachgeholt. So folgt die Theorie einem Princip, und entzweit sich nicht mit dem Sprachgebrauche und der Geschichte." — Zu dieser Ergänzungsklasse rechnet Bouterweck: das Hirtengedicht, das beschreibende Gedicht, das Epigramm, die äsopische Fabel und den Roman.

III.

1) Die Idylle.

Je weiter die Wirklichkeit von dem Ideale eines goldenen Weltalters abliegt; je stärker der Antagonismus zwischen der Freiheit des Menschen und dem auf ihn eindringenden äußern Schicksale erscheint; desto erquickender ist es, in der Poesie die Menschheit unter einem friedlichen und harmonischen Verhältnisse zu dem Schicksale und zu der äußern Natur darzustellen. Diese Aufgabe hat die Idylle zu lösen. Sie enthält die Darstellung der Harmonie zwischen der Freiheit des Menschen und der ihn umge-

benden] Natur in der Totalität einer ästhetisch vollendeten Form. Das goldene Weltalter, das die ältere Poesie in die Vergangenheit, die neuere Philosophie in die fernste Zukunft, nie aber ein Philosoph und Dichter in die Wirklichkeit der Gegenwart setzte, zaubert der Idyllendichter unter der Einheit einer ästhetischen Form vor uns hin. Reinheit und Einfachheit der Sitten; Unschuld des Herzens und Wandels; Wahrheit, Zartheit und Innigkeit des Gefühls, müssen die Ankündigung des Menschen in der Idylle bezeichnen. Noch hat ihn das Gift der Gesellschaft nicht berührt; noch kennt er keine andern Bedürfnisse, als die, zu welchen ihn die einfache Natur selbst leitet; noch ist seine Liebe reiner Naturklang; noch sind seine Neigungen unschuldig, und der Charakter bewahrt seine ursprüngliche Güte und Unverdorbenheit. Die Natur bringt mit diesem Adel der innern Gesinnung ein Leben ohne Schmerz und Kummer, eine friedliche, schöne, reiche, paradiesähnliche Umgebung in die innigste Verbindung; und so strahlt die Ruhe des innern Lebens zurück in die große, harmonische Natur.

Alle Thorheiten und Gebrechen der wirklichen Welt liegen tief unter der Sphäre der Idylle, die von ewiger Harmonie und Melodie umgeben ist. Selbst die Thiere erscheinen in der Idylle weder als Feinde des Menschen, noch als Feinde gegen sich selbst; sie wohnen friedlich neben dem Menschen auf der Erde, und im großen Thierreiche herrschen so wenig Despotismus, Raubsucht und Zerstörung, wie in der stillen Hütte des Naturmenschen. In der menschlichen Gesellschaft selbst herrscht eine allgemeine Gleichheit, welche durch die Verschiedenheit der Beschäftigungen der Individuen nicht unterbrochen wird, da aus dieser Verschiedenheit der

Beschäftigungen keine Verschiedenheit und Ungleichheit der Stände hervorgeht.

Die Sphäre der Idylle ist also eine Sphäre neben, oder außerhalb der Wirklichkeit; ja sogar nur selten mit der historischen Hindeutung, daß sie in der fernen Vorzeit so gewesen, und nun auf immer verschwunden sey. Der Mensch der Idylle darf nicht auf der Höhe der Kultur erscheinen, welche blos eine Folge der Civilisation im bürgerlichen Leben ist; wohl aber derjenigen Kultur, welche aus der naturgemäßen und in sich harmonischen Entwickelung aller physischen und geistigen individuellen Anlagen hervorgehet. In sofern ist der Mensch der Idylle ein Zögling der Natur im edlen Sinne des Wortes; er ist kein ganz vollkommnes Wesen, aber ein Wesen, das ein natürlich richtiger Tact vor jeder groben Verirrung seines reinen, wahren und starken Gefühls bewahrt; ein Wesen, das zwar menschliche Schwachheiten haben kann, das aber von aller sittlichen Verdorbenheit, vor grober, raffinirter Sinnlichkeit, vor Stolz und Eigennutz bewahrt bleibt. Naivetät und hohe Simplicität der Gesinnung und Handlungsweise, so wie eine ungetrübte Milde in der anspruchslosesten Ankündigung dieser Gesinnung und Handlungsweise, dürfen der Idylle, als wesentliche Bestandtheile, nicht fehlen.

Hält man diesen Charakter der Idylle fest; so ergiebt sich von selbst, daß die Wesen derselben keine bestimmte Klasse von Menschen seyn können, und daß kein bestimmtes Locale, kein bestimmter Zeitpunct in

derselben festzuhalten ist, daß aber, je näher den einfachen Naturverhältnissen der Mensch in derselben erscheint, die der Idylle zum Grunde liegende Ansicht der Menschheit am freiesten dargestellet, und zur Totalität einer ästherisch vollendeten Form erhoben werde. Daher läßt sich erklären, warum die Idyllendichter gewöhnlich ihre Darstellungen als ländliche Gedichte, als Hirten-, Schäfer-, Fischer, und Jägergedichte zeichnen, weil die Lebensweise dieser Menschen dem einfachen Naturstande am nächsten liegt, von welchem die Entwickelung der Menschheit ausging, und in welchem sie begann, und weil an den allgemeinsten Umriß dieser Verhältnisse die idyllische Schilderung am leichtesten angeknüpft werden kann. Uebrigens gehört die Idylle dem Stoffe nach zur epischen oder dramatischen Poesie; dem Tone nach aber, der in ihr herrscht, zur lyrischen Form, und zwar zunächst zur Elegie, mit welcher sie die sanfte Milde des Gefühls und die Dämmerung in der ganzen Haltung der Darstellung gemein hat, ohne doch die Saiten der Wehmuth zu berühren, welche in der Elegie bis gegen den Schluß hin sanft anklingen, und das gemischte Gefühl der Lust und Unlust anregen.

Die Meinungen der Theoretiker über die Idylle habe ich gesammlet in meiner allgem. Sprachkunde, S. 748 ff. — Mehrere neuere Dichter haben allerdings in ihren Idyllen einen andern Charakter festgehalten und durchgeführt, als Theokrit, Moschus, Bion und Virgil, und deren spätere Nachahmer: Nemesian und Calpurnius. — Die Italiener bearbeiteten die Idylle größtentheils dramatisch und als eigentliche Schäferspiele. Tasso, Guarini,

Metastasio, Buonarelli, Manfredi u. a. — Unter den Franzosen: Segrais, Madame und Mademoiselle Deshoulieres, Fontenelle, Gresset, Leonard, Berquin. — Unter den Britten: Philips, Gay, Pope u. a. — Unter den Teutschen schrieb schon Opitz Schäferlieder. — Die Idyllen aus den Zeiten der teutschen Gesellschaften sind unbedeutend. — Dann Rost (Versuch in Schäfergedichten), Reckert, Ew. v. Kleist, J. N. Götz, Blum, J. F. Schmidt (poetische Gemählde und Empfindungen aus der heiligen Geschichte, — und seine kleinen poetischen Schriften), Mahler Müller, Sal. Geßner (der vollendeteste Dichter in dieser Gattung), Hölty, Jacobi, Kl. Schmidt, v. Göthe, v. Bonstetten, Bronner (Fischergedichte und Erzählungen, 3 Theile), Voß (Luise, — und ein Band Idyllen), Kosegarten (Jucunde, Inselfahrt), Baggesen, Amalia v. Imhof. — Idyllen der Teutschen, 2 Th. Frankf. u. Leipz. 1774 f. —

Als Beispiele:

Der Blumenstraus,

von v. Bonstetten.

Welch ein Schweigen durch die ganze Natur! Sanfte Ruhe herrscht in Berg und Thal, wie in meinem Herzen. Wie sie so rührend sind die schuldlosen Freuden des Redlichen! Sein Herz nur steht in geheimer Harmonie mit der ganzen Natur; in ihm nur sind ihre feinern Töne vernehmlich!

Wie viele Wonne bietet nicht dieser Himmel und diese Erde dem Menschen dar; aber nur der Tugendhafte weiß sie in ihrer Fülle zu genießen. Erquickende Schatten, und du, grüner Schmelz dieser Wiesen, selige Gefilde, könnte ich, auf immer verborgen, in eurer Einsamkeit hinleben, fern von der Welt, von ihren trügerischen Freuden und ihrer allzuwahren Pein!

Hier auf diesen Triften verweilet das Glück, das die Städte meidet. Hier in dieser Einsamkeit hebt sich mein Leben wieder empor, wie diese Blume, die ihr Haupt mit so viel Anstand zu diesem heitern Himmel richtet. Reizende Blume, du verlässest das stille Ufer deines Baches nie; nichts hemmt dein kleines Leben auf seiner kurzen Bahn! Unbesorgt öffnest du deinen Kelch, und streuest lieblichen Wohlgeruch über deine Gefährten aus; ein Bild des Redlichen, der ungesehen seine Nebenmenschen beglücket. Dieses Gesträuch ist deine äußerste Grenze, und trennt dich von der ganzen Natur ab. — Geliebte Fluren, daß ja kein Sturm, kein kalter Nord eure kleine Welt zerstöre!

Hier nur scheint meine Seele wieder aufzuleben, und meine Schmerzen, durch eure Gegenwart bezaubert, thauen in sanfte Wehmuth auf! Herrliche Natur, wie regen sich auf einmal die mächtigsten Gefühle in mir! Meine Seele, von dir begeistert, hebt sich im schnellsten Fluge zu dir, Wesen der Wesen. — O du, der dieser allbelebenden Flammenkugel ihre Bahn im unermeßlichen Raume angewiesen hat, enthülle mir die Seligkeiten alle, die du dem Menschen auf dieser Erde gewährst! O ich fühle sie alle im Innersten meines Herzens! — Geheime Reize der Natur, Freuden, die der Sinnenmensch nie zu fühlen vermag; was ist gegen euch jeder Irrwischzauber seiner gepriesenen Leidenschaft?

Mächtige und Reiche! hieher im vollen Glanze eurer Puppengröße. — Ein Tropfen nur der harmlosen Wonne,

die mein Herz beströmt, dieweil ich diesen Blumenstraus sammle, duftet reicher an Seligkeit, als alle Schätze und Würden, die der Thor verehrt. Mögen Andre immerhin sich vor euern Göttern beugen; diese Rosenknospe weckt in mir reinere Wollust auf, als aller Genuß eurer Palläste.

Bescheidene Veilchen, die ihr im niedrigen Schatten der kleinen Rasenwelt duftet, mein Herz schlägt schneller in mir, dieweil ich euch pflücke. Ein nie gefühlter Schauer bebt durch mein ganzes Wesen, itzt, da ich euch in ein Band zusammenknüpfe. Mir ist, als ob eine Gottheit mich anhauchte.

Ich wandte mich um. Daphne war vor mir stehend, und der Blumenstraus fiel zu den Füßen der Einziggeliebten.

Fragment aus Geßners Tod Abels.

Die stillen Stunden führten den rosenfarbnen Morgen herauf, und gossen den Thau auf die schattichte Erde; indeß schoß die Sonne ihre frühen Stralen hinter den schwarzen Cedern des Berges herauf, und schmückte mit glühendem Morgenroth die durch den dämmernden Himmel schwimmenden Wolken. Da gingen Abel und seine geliebte Thirza aus ihrer Hütte hervor, in die nahe geruchreiche Laube von Jasmin und Rosen. Zärtliche Lieb' und reine Tugend gossen sanftes Lächeln in die blauen Augen der Thirza, und reizende Anmuth auf ihre rosenfarbnen Wangen; und weiße Locken flossen am jugendlichen Busen und ihre Schultern herunter, und umschwebten ihre schlanken Hüften. So ging sie dem Abel zur Seite. Braune Locken kräuften schatticht sich um die hohe Stirne des Jünglings, und zerflossen auf seinen Schultern; denkender

Ernst mischete sanft sich in das Lächeln der Augen. In schlanker Schönheit ging er daher, wie ein Engel daher-geht, wenn er in einen dichtern Körper sich hüllet, den Sterblichen sichtbar zu werden: Er soll irgend einem From-men, der im Einsamen betet, mit guter Botschaft von dem Herrn erscheinen; zwar umhüllet ihn ein Körper, mensch-lich gebildet; aber aus seiner reizenden Schönheit hervor schimmert der Engel. Thirza sah mit zärtlichem Lächeln ihn an, und sprach: Geliebter! itzt da die Vögel zum Morgenlied erwachen, sey mir gefällig, und singe mir den neuen Lobgesang, den du gestern auf der Flur gedichtet hast. Was ist lieblicher, als mit Gesängen den Herrn loben? Wenn du singest, o dann wallet mein Herz voll heiligen Entzückens, wenn du die Empfindungen sagst, die ich nur empfand und nicht sagen konnte! Ihr antwortet' Abel und umarmte sie: Was deine süßen Lippen von mir begehren, das alles sey dir gewähret, meine Thirza! Les' ich einen Wunsch in deinen Augen, dann sey er erfüllt; wir wollen hier auf das weiche Moos uns setzen, dann will ich den Lobgesang singen. Sie setzten sich neben einan-der in der düftenden Laube, deren Eingang die Morgen-sonne vergoldete, und Abel hob so seinen Lobgesang an:

Weiche du Schlaf von jedem Aug, entweichet ihr flat-ternden Träume! Die Vernunft geht wieder hervor, und erhellet die Seele, wie die Morgensonne die Gegend erhel-let. Sey uns gegrüßt, du liebliche Sonne hinter den Ce-dern herauf! du gießest Farb' und Anmuth durch die Na-tur hin, und jede Schönheit lachet verjüngt uns wieder entgegen. Entweiche du Schlaf von jedem Aug; entflie-het', ihr flatternden Träume, zu den Schatten der Nacht! Wo sind sie, die Schatten der Nacht? Ins Dunkel der Haine und in die Felsenklüfte sind sie gewichen, und er-warten uns da, oder in dicht verwachsenen Lauben mit erquickender Kühlung am heißen Mittage. Dort, wo der

Morgen den Adler früher weckte, was dampft dort von den schimmernden Häuptern der Felsen, von den glänzenden Stirnen der Berge in die helle Morgenluft empor, wie Opferrauch dem Altar entsteigt? Die Natur feiert den Morgen, und opfert dem Herrn der Schöpfung Dank. Ihn soll jedes Geschöpf loben, ihn, der alles schaffet und erhält. Ja ihm zum Lobe zerstreuen die jungen Blumen ihre frühen Gerüche; ihm singet der Vögel mannigfaltiger Chor, hoch in der Luft, oder von den Wipfeln der Bäume, der Morgensonn' entgegen; ihm zum Lobe geht der Löw' aus seiner Höhle hervor, und brüllet sein Entzücken fürchterlich durch die Wildniß aus. Lob' ihn, du meine Seele, den Herrn, den Schöpfer und Erhalter; des Menschen Lobgesang steige vor allen zu dir empor! Er soll dich loben, wenn jedes Geschöpfe noch in seinem Lager schlummert; wenn kein Gesang noch von den Wipfeln tönt, und aus den wiegenden Büschen. Ertöne mein einsames Lied laut durch die stille Dämmerung, daß du weit umher jedes Geschöpf zum Lob erweckest. Herrlich, herrlich ist die Schöpfung, in der er uns Unwürdigen seine Weisheit und Güte enthüllet! Jeder meiner Sinne schöpfet Entzückung aus diesem unendlichen Meere von Schönheit, und strömt sie der entzückten Seele zu. Wie kann sie ihr Lob dir stammeln? Was vermochte dich, Allmächtiger? Wars nicht unendliche Güte, daß du aus der heiligen Stille, die um deinen ewigen Thron ruhete, hervortratest, und Wesen aus dem Nichts riefest, und diesen unermeßlichen Weltbau aus der Nacht? Wenn auf seinen Wink die Sonne heraufgeht, und die Nacht verjagt; wenn dann die Natur in verjüngter Schönheit glänzet, und jedes schlummernde Geschöpf zu seinem Lob erwachet, bist du, thauender Morgen, bist du da nicht ein nachahmendes Bildniß der Schöpfung, ein Bildniß jenes Morgens, da der Herr schaffend über der neuen Erde schwebte? Oede Stille ruhete da auf der unbewohneten

Erde, da sprach die schaffende Stimme; schnell rauscht' ein Heer, unendlich mannigfaltig an Bildung und Schönheit, auf bunten Flügeln, stieg hoch empor in die Luft, spielt, in blumigen Fluren, in Büschen und schattigen Wipfeln; ihr wirbelndes Lied tönte durch den erstaunten Hain und die rauschende Luft laut des Schaffenden Lob. Oder da, als er wieder über der Erde schwebte und die Thiere hervorrief, die auf der Erde dahergehn. Er sprach noch, schnell wanden Klöse sich los, und formten sich zu unzähligen Gestalten; da hüpfte der belebte Klos als Pferd auf der Flur, und schüttelte wiehernd die Mähne; der starke Löw' entwickelte sich, halb Klos noch und halb Löwe versucht er's, die ersten Töne zu brüllen; dort bebt' ein Hügel, und itzt ging er belebt als Elephant daher: So stiegen auf einmal unzählige Stimmen zum Schöpfer empor. Eben so weckest du jeden Morgen deine Geschöpf' aus dem ohnmächtigen Schlummer; sie erwachen, und sehen um sich her den Reichthum deiner Güte, und unzählige Stimmen loben dich. Einst, ich sehe die heilige Zukunft! einst wird der Mensch über die ganze Erde fortgepflanzet; dann, o dann werden auf jedem Hügel deine heiligen Altäre stehn; aus jedem Schatten, von jeder Flur wird dann Lob und Dank zu dir empor tönen, von der Erd' empor, wenn die Morgensonne die Nationen weckt, von da, wo sie aufgeht, bis da, wo sie niedergeht, zerstreut.

So sang Abel an der Seite seiner Geliebten; in heiliger Andacht saß sie noch wie horchend; itzt schlang sie ihren lilienweißen Arm um seinen Hals, sah zärtlich ihn an, und sprach: Geliebter! wie schwang sich meine Andacht mit deinem Gesang höher! Ja, Geliebter! nicht nur meinen schwächern Leib schützet deine zärtliche Sorgfalt; auch meine Seele schwinget sich unter deiner Führung empor. Wenn sie auf ihrem Pfad sich verliert, und Dunkel um sich her sieht, und in heiligem Erstaunen hinsinket, dann hebest du sie, und erhellest das Dunkel, und entwickelst

das stille Erstaunen zu lauten erhabnern Gedanken. Ach! wie oft dank ich! — jede einsame Stunde dank ich mit Freudenthränen der ewigen Güte, daß sie dich mir, mich dir geschaffen hat, gleich gestimmet in allem, was die Seele denken und das Herz wünschen kann.

So sprach sie, und die zärtlichste reineste Liebe goß unaussprechliche Anmuth in jeden Ton der Stimme und in jede Geberde. Abel antwortete nicht; aber wie er zärtlich sie anblickte und an seinen Busen sie drückte, das redete von seinen Empfindungen mehr, als Worte hätten reden können. Ach! so glücklich war der Mensch, da er noch zufrieden nichts von der Erde begehrte, als Früchte, die sie willig gab, nichts vom Himmel flehte, als Tugend und Gesundheit; eh' seine Unzufriedenheit nimmer gesättigte Wünsche aussendete, die unzählige Bedürfnisse erfanden, und sein Glück unter schimmerndes Elend vergruben.

112.

2) Die poetische Epistel.

Der Charakter der poetischen Epistel beruht auf der individualisirten Darstellung gewisser allgemein menschlicher Wahrheiten, Gefühle und Verhältnisse unter der Einheit einer ästhetisch vollendeten epistolischen Form. Der Dichter spricht in der poetischen Epistel zwar nur zu Einer Person; er individualisirt aber dieselbe so, daß er zu ihr als zu seinem ganzen Geschlechte redet; denn in die Darstellung der poetischen Epistel gehört nur das, was dem Individuum, als Theil seiner Gattung, aber freilich unter subjectiven Beziehun-

gen und individuellen Verhältnissen beigelegt wird. Die Person, an welche sich der Dichter wendet, muß, wenn die poetische Epistel ein ästhetisches Product seyn soll, idealisirt werden, so daß man in ihr mehr den Menschen überhaupt, als ein bestimmtes Individuum erkennt. —

Hier liegt der Unterschied zwischen dem prosaischen Briefe und der poetischen Epistel. Jener, dessen Charakter in der Theorie des prosaischen Styls entwickelt wird, muß so speciell seyn, daß er blos Eine Person angeht, und gleichsam nur für diese verständlich ist; diese hingegen schildert die Menschheit in einem Individuum, und spricht zu jener, indem sie sich an dieses wendet. Je specieller also der Inhalt der poetischen Epistel ist, desto weniger hat sie ästhetischen Gehalt. Dieser steigt aber um so höher, je allgemeiner ihr Inhalt ist, wodurch allein die poetische Epistel Leben und Versinnlichung erhalten, und sich zur Totalität einer ästhetisch vollendeten Form erheben kann.

Enthält der Ausdruck der Darstellung die subjectiven Gefühle des Darstellenden; so gehört die poetische Epistel zur lyrischen Form der Poesie. Versinnlicht sie bestimmte Begriffe und Wahrheiten unter einer ästhetischen Hülle; so schließt sie sich an die didactische Form an. Schildert sie Facta; so ist sie Untergattung der epischen Form. — Die Wahl des Sylbenmaases muß sich nach dem darzustellenden Stoffe richten; doch ist das ehemals bei den Teutschen gewöhnliche Alexandrinische Sylbenmaas veraltet.

Poetische Episteln bei den Römern von Horaz, Ovid, Ausonius; bei den Italienern von Algarotti;

bei den Franzosen von Boileau, Rousseau, L. Racine, Gresset, Bernis, Voltaire, Dorat, Sedaine ꝛc.; bei den Britten von Pope, Gay; bei den Teutschen von Opitz, Flemming, Tscherning, Gryphius, Canitz, Günther, v. Haller, Ebert, Rost (Brief des Teufels an Gottsched), Gleim, Wieland, Uz, Bodmer, v. Nicolay, J. G. Jacobi, Michaelis, Gotter, Blum, v. Göckingk, Pfeffel, Bürde, Kl. Schmidt, Köpken, Manso (über die Verläumdung der Wissenschaften an Garve, in s. vermischten Schriften, Th. 1, S. 36 ff.), Tiedge.

Als Beispiel:

Die ersten Menschen an Gleim,
von J. G. Jacobi.

Der du die Wahrheit gern, in leichten Chören,
Bei Reihentänzen siehst,
Und in der Weisheit höchsten Lehren
Den Ernst der Patriarchen fliehst!
Die Muse will für dich, o Freund,
Mit scherzenden Nymphen vereint,
Sich eine Schäferflöte wählen;
Der scherzenden Nymphe singt sie nach,
Um dir den großen Schöpfungstag
Der ersten Menschen zu erzählen.

Unter tausendfachem Grün
Fingen Rosen an zu blühn,

Und der Gott der Freude, der sie schuf,
Wollte nun, durch einen zweiten Ruf,
In den reizendsten Gefilden
Ein Männchen und ein Weibchen bilden.

Eine jugendliche Schaar
Kleiner Engel stieg hernieder;
O wie schön und heiter war
Ihre Stirne! Blondes Haar
Deckte flatternd ihr Gefieder,
Das dem Regenbogen glich;
Und die Knaben wiegten sich,
Mit den kaum gebornen Westen,
Auf den blumenvollen Aesten;
Flogen schnell den Blüthen nach,
Die an einem Silberbach
Auf bethaute Rosen fielen;
Und rühmten der Geschöpfe Glück,
Und warteten, mit frohem Blick,
Auf ihren werdenden Gespielen.

Er trat hervor, im Sonnenschein,
Aus einem hohen Cederhain.
Sein Weibchen träumte noch, in einer Myrte Schatten,
Den ersten, langen Traum;
Denn ihre Wangen hatten
Sich kaum gefärbt, ihr Busen hob sich kaum:
Nun rauschte durch den Myrtenbaum
Ein Lüftchen: sie erwachte
Mit sanftem Blick, und lachte
Den Myrtenbaum, sich selbst, und ihren Mann,
Und um sich her die ganze Schöpfung an.

Und die Schöpfung fühlte neuen Segen,
Und der Tiger sank in stille Ruh;

Felsen jauchzten ihr entgegen:
Selbst die Engel eilten, ihretwegen,
Freundlicher dem Sohn der Erde zu.

Als sie brüderlich die Hand ihm reichten,
Brüderlich ihm alle Büsche zeigten,
Alle Veilchen, alle Rosen, tief
In den Thälern, hoch auf grünen Hügeln,
Und das Moos, wo mit gesenkten Flügeln
Noch die junge Wollust schlief,
Als sie lächelnd zu der Myrte gingen,
Das beschämte Weibchen dort empfingen,
Und ein jeder ihren Namen rief;
Als sie milder ihr entgegen glänzten,
Und der Erde Königin
Mit den ersten Blumen kränzten;
Ueber bunte Wiesen hin
Sie zur nächsten Quelle führten,
Und, indem sie an der Quelle stand,
Und der Schönheit süßes Recht empfand,
Ihre goldnen Harfen rührten:
Da kam die Liebe vom Himmel, da ließ
Die Freude sich herab ins Paradies;
Da tönte das Thal, da rollte der Fluß
Geschwinder, und schöner blühte der Hügel;
Da regte die Wollust ihre Flügel:
Da gab die Liebe den ersten Kuß.

Und jedes Wäldchen murmelte leiser:
In der Unschuld Armen lag
Der Freund der Engel, und ward ein Weiser,
Und hörte, was die Freude sprach;
Und hörte, zwischen unsterblichen Brüdern,
Am schönsten Busen, ungestört,

Was jetzt, o Freund, in Deinen Liedern,
Sein spater Enkel hört.

113.

3) Die poetische Schilderung.

Es ist zwar der allgemeine Charakter der productiven Phantasie, die ihr vorschwebenden Gegenstände zu schildern, d. h. sie unter erkennbaren und lebensvollen Zügen und Formen als Totalität darzustellen und zu versinnlichen; aber diese plastische Kraft der Phantasie zeigt sich auch in einer besondern poetischen Gattung, deren Kunstproducte deshalb ausschließend die Benennung der poetischen Schilderungen verdienen. Die poetische Schilderung stellt aber entweder die Erscheinungen des äußern, oder die Erscheinungen des innern Sinnes plastisch dar, d. h. sie erhebt einen Naturgegenstand, oder ein unmittelbares Bild der Phantasie (z. B. Elysium) zur völlig bestimmten Objectivität unter der Totalität einer ästhetischen Form.

Dem Dichter erscheint die Natur als eine vollendete Totalität, in welcher alle Radien der einzelnen Naturerscheinungen zusammentreffen. Schildert er die letztern; so muß er ihnen die möglichst höchste Totalität geben, und diese erhalten sie durch die, von der der Phantasie bewirkten, stillschweigenden Beziehung derselben auf die Natur, als das in der Idee umschlossene Ganze aller einzelnen Naturerscheinungen. Daraus läßt sich der tiefe Eindruck der plastisch gezeichneten Naturgemählde auf Gefühl und Phantasie erklären.

Aber außer der objectiven Sphäre der Natur trägt der Dichter eine intelligible Welt in seinem Innern, deren Wesen er in der Darstellung, vermittelst der productiven Phantasie, zur Totalität der Form erheben kann. Hieher gehört die ganze Sphäre der Mythologie, die Geister-, Sylphen- und Zauberwelt. Je kräftiger die Phantasie die Bilder derselben vor dem innern Sinne entfaltet; desto vollendeter werden sie auch durch die dichterische Begeisterung in der poetischen Form erscheinen.

Die Dichter des Alterthums webten das, was in dem eben aufgestellten Sinne Schilderung genannt wird, ihren größern Gedichten, besonders den epischen ein, ohne es als ein isolirtes Ganze aufzuführen. — Neuere Dichter aber, und besonders Teutsche, haben diese poetische Form in einer solchen Vollendung angebauet, daß sie isolirt aufgeführt werden muß, und nicht, wie die ältern Aesthetiker thaten, bald der didactischen, bald der epischen Poesie untergeordnet werden darf. — Hieher gehören: Thomson's Seasons; Les quatre Saisons, par le Card. Bernis. Les Saisons, par St. Lambert; Pope's Windsor-Forest; Opitz (Vesuv), Haller's Alpen; Kleists Frühling; Zacharia's Tageszeiten; Ebert, Uz, Hirschfeld, Gleim, Engel (Entzückung des Las Casas, Galilei), Stollberg (Hellebeck), Jacobi, Matthison (für beide hieher gehörende Gattungen, besonders der Genfersee, Elysium ꝛc.), v. Salis, Rosegarten, (z. B. Arkona), Friedericke Brunn, v. Bonstetten, F. W. A. Schmidt, Klam. Schmidt, Jean Paul, Neubeck, Schiller (Götter Griechenlands)

[Rede des toten Christus: abjedr.!]

Manso (Inseln der Seligen), A. W. Schlegel (Pygmalion), C. Schreiber u. a.

Einzelne treffliche Schilderungen finden sich, als Theile eines größern Ganzen, bei den vorzüglichsten Dichtern, z. B. in Klopstocks Messias, bei Wieland u. s. w. Viel Vortreffliches über die Theorie der Naturgemählde hat Schiller in s. kleinen Schriften, Th. 4, S. 268 ff.

Als Beispiele:

Der Gewitterabend,

von Kosegarten.

Ja, wahrlich, du bist schön! bist einer ew'gen Milde
Und einer ew'gen Kraft unsterbliches Gebilde,
Du, meiner Wallfahrt Land, du Land, das mich gebahr,
Mich säugte, mich erzog, mir Wieg' und Amme war,
Mich dreißig Frühlinge mit seinen Rosen kränzte,
Mir im krystallnen Schnee durch dreißig Winter glänzte,
Und einstens diesen Staub, durch Gottes Hauch belebt,
In seinen Schoos begräbt.

Schön bist du Erde, schön im goldnen Sommerkleide.
Dich grüßt mein Preisgesang; dich ehret meine Freude.
Sieh', wie die gelbe Saat die schweren Häupter neigt;
Wie unter seiner Last das schwanke Reis sich beugt!
Wie auf der fetten Trift die satte Heerde hüpfet,
Wie durch das hohe Gras das Sonnenwürmchen schlüpfet!
Horch, wie der Wachtelschlag im Weizen, tief im Wald
Der Drossel Flöte schallt.

Doch schwüler wird die Luft; die Kreaturen ächzen:
Die matte Schöpfung stöhnt; die welken Fluren lechzen.
Allvater winkt, und schnell klimmt schwarze Wetternacht
Herauf aus Süd' und West. Des Sturmes Kraft erwacht.
Es blitzt. Der Donner grollt. Das Bodenfeste zittert.
Das wilde Weltmeer tobt. Der Eichwald dampft und splittert.
Der Hainsgesang erstummt. Das scheue Roß entfleucht,
Und Held und Memm' erbleicht.

Allvater lächelt. Schnell verbraust der Donner Rasen.
Der Blitze Flamm' erlischt; des Sturms verheerend Blasen
Wird leises Wehn; es schweigt das aufgewühlte Meer —
Schön, Erde, ist dein Ruhn nach Wettern, schön und hehr.
Des Donners Drohn wird Huld, sein Schelten milder Segen.
Der Wolken Fülle rauscht; es rieseln laue Regen.
Nun trinkt, was durstete; nun labt sich die Natur:
Nun jubeln Wald und Flur.

Die Dünste fliehn. Die Luft verklärt sich. Groß und milde
Beglänzt die Abendsonn' das träufelnde Gefilde.
Wie blitzt in ihrem Glanz, wie funkeln Bach und Au!
Wie düster steht der Wald, das ferne Meer, wie blau!
Sie sinkt; der Westen glüht. Der müde Landmann feiert;
Die Heerden kehren heim; der braune Abend schleiert
Das Feld, das stille Dorf, den feierlichen Hain
In seinen Mantel ein.

Sie kommt, gewünscht dem Gram; sie kommt, ersehnt dem Müden,
Die süße, süße Nacht, und träufelt Trost und Frieden
In jede wunde Brust, und schließt zu sanfter Ruh
Und holder Träumerei die nassen Wimper zu.
Es scheint der stille Mond in des Verlaßnen Kammer
Durchs enge Fensterchen, und weint in seinen Jammer.
Der wache Weise sinnt in ernster Dunkelheit
Gott, Grab und Ewigkeit.

Ja, wahrlich, du bist schön, mein mütterlich Gefilde;
Bist einer ew'gen Kraft und einer ew'gen Milde
Unsträflich Meisterstück! — Gesegnet seyst du mir,
Gesegnet und gewünscht, so lang' ich wall' auf dir!
Gesegnet iede Luft, gesegnet jeder Kummer,
Der deiner Brust entquillt — willkommen einst mein Schlummer
In deinem stillen Schoos, der alle Unruh stillt,
Und allen Jammer hüllt.

Ein Traum, von Jean Paul.

Ich lag einmal an einem Sommerabende vor der Sonne und entschlief. Da träumte mir, ich erwachte auf dem Gottesacker. Die abrollenden Räder der Thurmuhr, die eilf Uhr schlug, hatten mich erweckt. Ich suchte im ausgeleerten Nachthimmel die Sonne, weil ich glaubte, eine Sonnenfinsterniß verhülle sie mit dem Monde. Alle Gräber waren aufgethan, und die eisernen Thüren des Gebeinhauses gingen unter unsichtbaren Händen auf und zu. An den Mauern flogen Schatten, die niemand warf, und andre Schatten gingen aufrecht in der blassen Luft. In den offenen Särgen schlief nichts mehr, als die Kinder. Am Himmel hing in großen Falten blos ein grauer schwü-

ler Nebel, den ein Riesenschatten, wie ein Nebel immer näher, enger und heißer hereinzog. Ueber mir hörte ich den fernen Fall der Lavinen, unter mir den ersten Tritt eines unermeßlichen Erdbebens. Die Kirche schwankte auf und nieder von zwei unaufhörlichen Mißtönen, die in ihr mit einander kämpften, und vergeblich zu einem Wohllaute zusammenfließen wollten. Zuweilen hüpfte an ihren Fenstern ein grauer Schimmer hinan, und unter dem Schimmer lief das Blei und Eisen zerschmolzen nieder. Das Netz des Nebels und die schwankende Erde rückten mich in den fürchterlichen Tempel, vor dessen Thore in zwei Gifthecken zwei Basilisken funkelnd brüteten. Ich ging durch unbekannte Schatten, denen alte Jahrhunderte aufgedrückt waren. — Alle Schatten standen um den leeren Altar, und allen zitterte und schlug statt des Herzens die Brust. Nur ein Todter, der erst in die Kirche begraben worden war, lag noch auf seinem Kissen ohne eine zitternde Brust, und auf seinem lächelnden Angesichte stand ein glücklicher Traum. Aber da ein Lebendiger hineintrat, erwachte er und lächelte nicht mehr; er schlug mühsam ziehend das schwere Augenlied auf, aber innen lag kein Auge, und in der schlagenden Brust war statt des Herzens eine Wunde. Er hob die Hände empor und faltete sie zu einem Gebete; aber die Arme verlängerten sich und löseten sich ab, und die Hände fielen gefaltet hinweg. Oben am Kirchengewölke stand das Zifferblatt der Ewigkeit, auf dem keine Zahl erschien und das sein eigner Zeiger war; aber ein schwarzer Finger zeigte darauf, und die Todten wollten die Zeit darauf sehen.

Itzt sank eine edle, hohe Gestalt mit einem unvergänglichen Schmerze aus der Höhe auf den Altar hernieder, und alle Todte riefen: „Christus! ist kein Gott?“ — Er antwortete: „es ist keiner!“ — Der ganze Schatten eines jeden erbebte, nicht blos die Brust allein, und einer um den andern wurde durch das Zittern zertrennt.

Christus fuhr fort: „Ich ging durch die Welten, ich stieg in die Sonnen und flog mit den Milchstraßen durch die Wüste des Himmels; aber es ist kein Gott! Ich stieg herab, so weit das Seln seinen Schatten wirft, und schauete in den Abgrund und rief: Vater, wo bist du; aber ich hörte nur den ewigen Sturm, den niemand regiert, und der schimmernde Regenbogen aus Wesen stand ohne eine Sonne, die ihn schuf, über dem Abgrunde und tropfte hinunter. Und als ich aufblickte zur unermeßlichen Welt nach dem göttlichen Auge, starrte sie mich mit einer leeren, schwarzen, bodenlosen Augenhöhle an, und die Ewigkeit lag auf dem Chaos, und zernagte es und wiederkäuete sich. — Schreiet fort, Mißtöne, zerschreiet die Schatten; denn Er ist nicht.“

Die entfärbten Schatten zerflatterten, wie weißer Dunst, den der Frost gestaltet, im warmen Hauche zerrinnt; und Alles wurde leer. O da kamen, schrecklich für das Herz, die gestorbenen Kinder, die im Gottesacker erwacht waren, in den Tempel, und warfen sich vor die hohe Gestalt am Altare und sagten: „Jesus, haben wir keinen Vater?“ — Und er antwortete mit strömenden Thränen: „Wir sind alle Waisen, ich und ihr, wir sind ohne Vater!“

Da kreischten die Mißtöne heftiger — die zitternden Tempelmauern rückten aus einander — und der Tempel und die Kinder sanken unter — und die ganze Erde und die Sonne sanken nach — und das ganze Weltgebäude sank mit seiner Unermeßlichkeit vor uns vorbei — und oben am Gipfel der unermeßlichen Natur stand Christus und schauete in das mit tausend Sonnen durchbrochene Weltgebäude herab, gleichsam in das in die ewige Nacht gewühlte Bergwerk, in dem die Sonnen wie Grubenlichter, und die Milchstraßen wie Silberadern gehen.

Und als Christus das reibende Gedränge der Welten, den Fackeltanz der himmlischen Irrlichter und die Korallen-

bänke schlagender Herzen sah, und als er sah, wie eine Weltkugel um die andere ihre glimmenden Seelen auf das Todtenmeer ausschüttete, wie eine Wasserkugel schwimmende Lichter auf die Wellen streuet; so hob er groß, wie der höchste Endliche die Augen empor gegen das Nichts und gegen die leere Unermeßlichkeit, und sagte: „Starres, stummes Nichts! Kalte, ewige Nothwendigkeit! Wahnsinniger Zufall! Kennet ihr das unter euch? Wann zerschlagt ihr das Gebäude und mich? — Zufall, weißt du selber, wenn du mit Orkanen durch das Sternenschneegestöber schreitest und eine Sonne um die andre ausweheſt, und wenn der funkelnde Thau der Gestirne ausblinkt, indem du vorüber geheſt? — Wie ist jeder so allein in der weiten Leichengruft des Alls! Ich bin nur neben mir. — O Vater, o Vater! wo ist deine unendliche Brust, daß ich an ihr ruhe? — Ach wenn jedes Ich sein eigner Vater und Schöpfer ist, warum kann es nicht auch sein eigner Würgengel seyn?“ — —

„Ist das neben mir noch ein Mensch? Du Armer! — Euer kleines Leben ist der Seufzer der Natur, oder nur sein Echo — ein Hohlspiegel wirft seine Stralen in die Staubwolken aus Todtenasche auf eure Erde hinab, und dann entsteht ihr bevölkten wankenden Bilder. — Schaue hinunter in den Abgrund, über welchen Aschenwolken ziehen; — Nebel voll Welten steigen aus dem Todtenmeere, die Zukunft ist ein steigender Nebel, und die Gegenwart ist der fallende. — Erkennst du deine Erde?“ —

Hier schauete Christus hinab und sein Auge wurde voll Thränen, und er sagte: „Ach, ich war sonst auf ihr; da war ich noch glücklich; da hatte ich noch meinen unendlichen Vater und blickte noch froh von den Bergen in den unermeßlichen Himmel, und drückte die durchstochene Brust an sein linderndes Bild und sagte noch im herben Tode: „Vater, ziehe deinen Sohn aus der blutenden

Hülle und hebe ihn an dein Herz!" — — Ach, ihr überglücklichen Erdenbewohner, ihr glaubt Ihn noch. Vielleicht gehet itzt eure Sonne unter, und ihr fallet unter Blüthen, Glanz und Thränen auf das Knie, und hebet die seligen Hände empor, und rufet unter tausend Freudenthränen zum aufgeschlossenen Himmel hinauf: „Auch mich kennst du, Unendlicher, und alle meine Wunden, und nach dem Tode empfängest du mich und schließest sie alle! — — Ihr Unglücklichen, nach dem Tode werden sie nicht geschlossen!" — — Ach, wenn der Jammervolle sich mit wundem Rücken in die Erde legt, um einem schönern Morgen voll Wahrheit, voll Tugend und Freude entgegen zu schlummern; so erwacht er im stürmenden Chaos, in der ewigen Mitternacht — und es kommt kein Morgen und keine sanfte, heilende Hand und kein unendlicher Vater! — Sterblicher neben mir, wenn du noch lebst; so bete Ihn an; fast hast du ihn auf ewig verloren!

Und als ich niederfiel und ins leuchtende Weltgebäude blickte, so sah ich die emporgehobenen Ringe der Riesenschlange, der Ewigkeitsschlange, die sich um das Weltenall gelagert hatte, — und die Ringe fielen nieder, und sie umfaßte das All doppelt; — dann wand sie sich tausendfach um die Natur und quetschte die Welten aus einander, und drückte zermalmend den unendlichen Tempel zu einer Gottesackerkirche zusammen — und alles wurde eng, düster, bang — und ein unermeßlich ausgedehnter Glockenhammer sollte die letzte Stunde der Zeit schlagen und das Weltgebäude zersplittern — — als ich erwachte.

Meine Seele weinte vor Freude, daß sie wieder Gott anbeten konnte — und die Freude und das Weinen und der Glaube an ihn waren das Gebet. Und als ich aufstand, glimmte die Sonne tief hinter den vollen purpurnen Kornähren, und warf friedlich den Wiederschein ihres Abendroths dem kleinen Monde zu, der ohne eine Aurora im Morgen

aufstieg; und zwischen dem Himmel und der Erde streckte eine frohe vergängliche Welt die kurzen Flügel aus und lebte, wie ich, vor dem unendlichen Vater, und von der ganzen Natur um mich flossen friedliche Töne aus, wie von fernen Abendglocken.

114.

4) Die Satyre.

Die Satyre ist die ästhetische Darstellung gewisser bestimmter Unvollkommenheiten der moralischen Welt, in der Einheit einer vollendeten Form. Diese Darstellung versinnlicht den Kontrast, welchen jene Unvollkommenheiten gegen das Ideal von Vollkommenheit bilden, das in der moralischen Welt realisirt werden soll, und erregt, je mehr sie ästhetisch vollendet ist, ein gemischtes Gefühl von Lust und Unlust, das zuletzt in einem Uebergewichte des Gefühls der Lust über das Gefühl der Unlust endigt. Die Satyre kann strafend und lachend seyn, und gehört, als Kunstwerk, zu den gemischten poetischen Formen, da sie bald die Unvollkommenheit in den sittlichen und rechtlichen Begriffen, bald die Unsittlichkeit und Thorheit der menschlichen Handlungen rügt und ahndet, und bald im epistolischen, bald im dramatischen, bald im epischen (erzählenden) Gewande erscheint.

Der Charakter des Satyrischen ist bereits im ersten Theile, S. 250 ff. ausführlich entwickelt, worauf hier verwiesen wird. Das Satyrische kann nämlich, als poetische Eigenschaft, den einzelnen dichterischen Pro-

ducten beigemischt seyn; es kann aber auch der Ausdruck desselben in Beziehung auf einen bestimmten Gegenstand an sich zum Objecte der Darstellung erhoben werden, wo dann die Satyre als ein isolirtes Kunstwerk erscheint, und, als solches, zur Ergänzungsklasse der poetischen Formen gehört. Die Benennung wird bald von den Satyren (Waldgöttern), die in dieser poetischen Gattung bei den Griechen eine vorzügliche Rolle spielten, bald von dem Worte Satur abgeleitet, um die Mischung des verschiedenen Inhalts, der Verse mit der Prosa, und der griechischen mit der lateinischen Sprache zu bezeichnen. — Vergl. Flögel, Gesch. der komischen Literat. 4 Th. — Rabener's Sendschreiben von der Zulässigkeit der Satyre, im 1 Th. s. Schriften. —

Von den Griechen haben sich blos der Cyklope des Euripides, und einige Fragmente des Archilochus und Simonides erhalten. — Bei den Römern: Lucil, Horaz, Juvenal, Persius. — Bei den Italienern: Ariost, Alamanni, Menzini, Gozzi; bei den Franzosen: Regnier, Boileau Despreaux; bei den Britten: Pope, Swift, Young, Churchill, Johnson. — Bei den Teutschen, schon frühzeitig die Gedichte: Reinecke der Fuchs, — Brands Narrenschiff. — Späterhin: Rachel, Schönaich, Canitz, Liskov, Rost, Haller, Hagedorn, Rabener, Michaelis, Cranz, Uz, Bodmer, Wieland (Abderiten), Lichtenberg, v. Göthe, Stolberg (Jamben), Pfeffel, Blumauer, Sturz, Lei-

sewitz (Rede eines Gelehrten an eine Gesellschaft Gelehrter), Falk, Arndt, Jean Paul, Hippel und Klinger.

Als Beispiel stehe hier:

Anschlagezettel im Namen von Philadelphia, von Lichtenberg.

(Die Veranlassung zu dieser beißenden Satyre, die mit Holzschnitten erschien, war die Ankunft des berühmten Taschenspielers Philadelphia zu Göttingen im Jahre 1777. Noch ehe er Zeit hatte, seine Kunststücke selbst anzukündigen und etwas davon sehen zu lassen, war diese Ankündigung in seinem Namen geschrieben, gedruckt und öffentlich angeschlagen. Einfall und Ausführung war die Sache einer Nacht. Die Wirkung davon war, daß Philadelphia am andern Morgen in der Stille von Göttingen abzog, ohne diese Universität mit seinen Kunststücken zu entehren.)

Allen Liebhabern der übernatürlichen Physik wird hierdurch bekannt gemacht, daß vor ein paar Tagen der weltberühmte Zauberer Philadelphus Philadelphia, dessen schon Cardanus in seinem Buche de natura supernaturali Erwähnung thut, indem er ihn den von Himmel und Hölle Benedeieten nennt, allhier auf der ordinären Post angelangt ist, ob es ihm gleich ein Leichtes gewesen wäre, durch die Luft zu kommen. Es ist nämlich derselbe, der im Jahre 1482 zu Venedig auf öffentlichem Markte einen Knaul Bindfaden in die Wolken schmiß, und daran in die Luft kletterte, bis man ihn nicht mehr gesehen. Er wird mit dem neunten Jenner dieses Jahres an-

fangen, seine Ein-Thalerkünste auf dem hiesigen Kaufhause öffentlich-heimlich den Augen des Publici vorzulegen, und wöchentlich zu bessern fortschreiten, bis er endlich zu seinen 500 Louisdorsstücken kommt, darunter sich einige befinden, die, ohne Prahlerei zu reden, das Wunderbare selbst übertreffen, ja, so zu sagen, schlechterdings unmöglich sind.

Es hat derselbe die Gnade gehabt, vor allen hohen und niedrigen Potentaten aller vier Welttheile, und noch vorige Woche auch sogar im fünften vor Ihro Majestät, der Königin Oberea auf Otaheiti, mit dem größten Beifalle seine Künste zu machen.

Er wird sich hier alle Tage und alle Stunden des Tages sehen lassen, ausgenommen Montags und Donnerstags nicht, da er dem Kongresse seiner Landsleute zu Philadelphia die Grillen verjagt, und nicht von 11 bis 12 Uhr Vormittags, da er zu Konstantinopel engagirt ist, und nicht von 12 bis 1 Uhr, da er speiset.

Von den Alltagsstückchen zu einem Thaler wollen wir einige angeben; nicht sowohl die besten, als vielmehr die, die sich mit den wenigsten Worten fassen lassen.

1) Nimmt er, ohne aus der Stube zu gehen, den Wetterhahn von der Jacobi-Kirche ab und setzt ihn auf die Johannis-Kirche, und wiederum die Fahne des Johannis-Kirchthurms auf die Jacobi-Kirche. Wenn sie ein paar Minuten gesteckt, bringt er sie wieder an Ort und Stelle. NB. Alles ohne Magnet, durch die bloße Geschwindigkeit.

2) Nimmt er zwei von den anwesenden Damen, stellt sie mit den Köpfen auf den Tisch, und läßt sie die Beine in die Höhe kehren; stößt sie alsdann an, daß sie sich mit unglaublicher Geschwindigkeit wie Kräusel drehen, ohne Nachtheil ihres Kopfzeuges

oder der Anständigkeit in der Richtung ihrer Röcke; zur größten Satisfaction aller Anwesenden.

3) Nimmt er 6 Loth des besten Arseniks, pulverisirt und kocht ihn in zwei Kannen Milch und tractirt die Damen damit. Sobald ihnen übel wird, läßt er sie 2 bis 3 Löffel voll geschmolzenes Blei nachtrinken, und die Gesellschaft geht gutes Muthes und lachend aus einander.

4) Läßt er sich eine Holzaxt bringen, und schlägt damit einen Chapeau vor den Kopf, daß er wie todt zur Erde fällt. Auf der Erde versetzt er ihm den zweiten Streich, da denn der Chapeau sogleich aufsteht und gemeiniglich fragt: was das für eine Musik sey? Uebrigens so gesund, wie vorher.

5) Er zieht drei bis vier Damen die Zähne sanft aus, läßt sie von der Gesellschaft sorgfältig in einem Beutel durch einander schütteln, ladet sie alsdann in ein kleines Feldstück, und feuert sie besagten Damen auf die Köpfe, da denn jede ihre Zähne rein und weiß wieder hat.

6) Ein metaphysisches Stück, sonst gemeiniglich πᾶν meta physica genannt, worin er zeigt, daß etwas wirklich zugleich seyn und nicht seyn kann. Erfordert große Zubereitung und Kosten, und giebt er es blos der Universität zu Ehren für einen Thaler.

7) Nimmt er alle Uhren, Ringe und Juwelen der Anwesenden, auch baares Geld, wenn es verlangt wird, und stellt jedem einen Schein aus. Wirft alles hierauf in einen Koffer und reiset damit nach Kassel. Nach 8 Tagen zerreißt iede Person ihren Schein, und so wie der Riß durch ist, so sind Uh-

ren, Ringe und Juwelen wieder da. Mit diesem Stück hat er sich viel Geld verdient.

NB. Diese Woche noch auf der obern Stube des Kaufhauses, künftig aber hoch in freier Luft über dem Marktbrunnen. Denn wer nichts bezahlt, sieht nichts. Göttingen, den 7. Jenner 1777.

115.

5) Die Parodie und Travestirung.

Bei beiden wird ein bereits vorhandenes ästhetisches Product, aus einer der vier poetischen Formen, und zwar mit einem ernsthaften Charakter vorausgesetzt. Dieses Kunstwerk muß aber nach seiner Haltung und Durchführung, ja selbst nach vielen einzelnen Stellen und Ausdrücken so bekannt seyn, daß der Leser der Parodie und Travestirung sich dasselbe lebhaft vergegenwärtigen kann, denn auf dieser stillschweigenden Vergleichung beider durch die Phantasie beruht der Effect der gelungenen Parodie und Travestirung.

1. In der Parodie wird das Object des ernsthaften poetischen Kunstwerks verändert, und, mit Beibehaltung der Form desselben, ein neues ästhetisches Product hervorgebracht, das zwar an sich auch als ein selbstständiges poetisches Ganze existiren und betrachtet werden kann, das aber erst durch seine Vergleichung mit dem parodirten Kunstwerke seine höhere Beziehung und Geltung erhält.

Gewöhnlich, aber freilich nicht in allen Fällen, wird statt des ernsthaften Objects in die beibehaltene Form ein komisches Object eingelegt, welches das Gegenbild von jenem enthält. — Es gehört aber überhaupt eine glückliche Kombinationsgabe, ein gesunder, lebhafter Witz und ein sicherer ästhetischer Tact dazu, das Object eines vorhandenen Kunstwerkes zu verändern, und an dessen Stelle ein eben so passendes Gegenbild aufzufinden, so wie das ganze Detail des Kunstwerkes nach dem neuen Gegenbilde mit Leichtigkeit umzugestalten und diesem Gegenbilde die Form des Ganzen anzuschmiegen.

Ueber die Parodie bei den Griechen vergl. Flögel, Gesch. Th. 1, S. 356 ff. — Ueber Parodiren und Travestiren, s. Maaß in den Nacht. zu Sulz. Theorie, Th. 2, S. 41 ff. und Merkels Ernst und Schmerz, 1803, St. 42, S. 167 ff. — Die vorzüglichste neuere Parodie ist Mahlmann's Herodes vor Bethlehem in Beziehung auf die Hussiten vor Naumburg von Kotzebue. Das ernsthafte Object ist im Herodes in ein komisches verwandelt, so daß allerdings die höhere komische Kraft der Parodie von der Vergleichung beider ästhetischer Producte abhängt, Herodes aber auch als ein selbstständiges ästhetisches Ganze besteht und gefällt. — Eine brave ernsthafte Parodie der bekannten Worte des Glaubens von Schiller hat Gittermann gegeben. — Auch finden sich Parodien in Kästners verm. Schriften, Th. 1, S. 194 ff.

2. Bei der Travestirung wird das Object des ernsthaften Kunstwerkes beibehalten, aber die Form desse-

ben so verändert, daß durch diese Veränderung das ernsthafte Object unter einer komischen Umgebung und Einkleidung erscheint, die neue Form aber als selbstständiges Ganze für sich besteht, und das Gefühl der Lust anregt und befriediget.

Schon Michaelis und Scarron machten den Versuch, den Virgil zu travestiren und Bodmer travestirte Trauerspiele von Weiße und Gerstenberg Auch erschien 1746 zu Haag: La Henriade travestie. — Noch immer ist, bei vielen ästhetischen Mängeln, Blumauers travestirte Aeneis der vollendetste Versuch in dieser Art. — Kotzebue hat sein Trauerspiel: Octavia in dem Almanache dramatischer Spiele auf 1803 selbst travestirt. — Die travestirte Jungfrau von Orleans, der travestirte Hamlet und travestirte Nathan der Weise sind aber unter aller Kritik. —

Der psychologische Grund des Wohlgefallens an der Parodie und Travestirung ist der Grund des Wohlgefallens am Komischen und Lächerlichen überhaupt, und also an sich in der menschlichen Natur gegründet und keinesweges verwerflich. Selbst das ernsthafte Kunstwerk, das parodirt und travestirt wird, kann an sich dadurch nicht verlieren, weil es seinen eignen ästhetischen Werth und Charakter hat; denn nur ein vollendetes Kunstwerk kann mit Erfolg parodirt und travestirt werden. Blos dann würde das parodirte und travestirte Kunstwerk in Schatten gestellt werden, wenn die Parodie und Travestirung als Kunstwerk einen höhern Grad von Vollendung trüge, als jenes; dann

läge aber auch der Grund in der höhern ästhetischen Vollkommenheit der Parodie und Travestirung.

Wird ein unvollendetes Kunstwerk parodirt und travestirt; so schadet sich der Dichter selbst, weil seine Parodie und Travestirung, die an die gegebene Form gebunden ist, welche er umgestalten will, dann nothwendig mißlingen muß, außer wenn er durch sein poetisches Talent eben das Unvollendete in jener Form zu versinnlichen vermag. — Verunglücken Parodie und Travestirung; so sprechen sie sich ihr eignes Verdammungsurtheil. Ihre Tendenz an sich kann aber so wenig verwerflich seyn, als Witz, Satyre und Humor integrirende Theile des Lustspiels und der Satyre sind. Parodie und Travestirung müssen überhaupt betrachtet werden als Producte einer genialischen Phantasie, und als Versuche der poetischen Kraft, sich mit der poetischen Kraft eines andern Dichters zu messen in Hervorbringung einer zwar analogen, aber doch in sich selbst zur Einheit verbundenen, und nach Object und Form von jener abweichenden Darstellung.

116.

6) Das Räthsel.

Das Räthsel enthält innerhalb einer kleinen poetischen Form die ästhetische Darstellung und Versinnlichung eines Objects, das innerhalb der Form nicht genannt, aber nach seinen gesammten ausschließenden und wesentlichsten Merkmalen genau bezeichnet wird, um an diesen dargestellten Merkmalen erkannt und errathen werden zu können.

Unter den neuen Räthseldichtern zeichnen sich vorzüglich v. Schiller (Gedichte, Th. 2, S. 223 ff.) v. Langbein aus.

Beispiel von Schiller:

Der Baum, auf dem die Kinder
Der Sterblichen verblühn,
Steinalt, nichts desto minder
Sets wieder jung und grün.
Er kehrt auf einer Seite
Die Blätter zu dem Licht;
Doch kohlschwarz ist die zweite
Und sieht die Sonne nicht.

Er setzet neue Ringe,
So oft er blühet, an;
Das Alter aller Dinge
Zeigt er den Menschen an.
In seine grünen Rinden
Drückt sich ein Name leicht,
Der nicht mehr ist zu finden,
Wenn sie verdorrt und bleicht.
So sprich, kannst du's ergründen,
Was diesem Baume gleicht?

Das Jahr mit seinen Tagen und Nächten.

117.

7) Die Charade und der Logogryph.

Die Charade, oder das Sylbenräthsel, weicht darin von dem Räthsel ab, daß die einzelnen Sylben und dann

das Ganze nach gewissen Merkmalen in der ästhetischen Form versinnlicht werden müssen, um so das versteckte Object des Ganzen zu errathen.

Der Logogryph ist eigentlich eine ganze Reihe von Räthseln, die alle auf ein Hauptwort hinführen, dessen Sylben einzeln genommen, und dessen Buchstaben, wenn sie auf verschiedene Weise versetzt werden, andere Wörter bilden, die man gleichfalls auffinden und errathen muß. (Wieland hat einige in dem Jahrgange 1778 des teutschen Merkurs gegeben; auch enthalten mehrere Tagesblätter z. B. die Berlinische Zeitung und die Abendzeitung bisweilen gute Charaden und Logogryphen.)

Beispiel einer Charade:

Ach nur zwei Laute sprich zu mir;
Doch einzeln nicht — so schreit ein dummes Thier!
Zusammen sprich sie, hübsch geschwind —
Du liebst mich doch, geliebtes Kind?

Ja.

118.

8) Das Sinngedicht und Epigramm.

Der Charakter des Epigramms, das griechischen Ursprungs ist und eine sinnvolle kurze Ueberschrift und Aufschrift auf Tempeln, Gebäuden, Kunstwerken u. s. w. enthielt, beruht auf der Versinnlichung Eines hervorstechenden Gedankens,

in der möglichst kleinsten, aber ästhetisch vollendeten Form der Darstellung. — Nur Ein Gedanke darf in dem Epigramm herrschen; dieser sey nun ein in Begriffe gekleidetes Gefühl, oder ein bestimmt bezeichnetes Individuum, oder ein Factum u. s. w. Dieser Gedanke muß hervorstechend (frappant) seyn, und durch die Form versinnlicht werden, sonst wäre das Epigramm kein ästhetisches Product. Diese Form muß, als ästhetisches Product, Totalität haben, aber die Versinnlichung selbst muß in der möglichst kleinsten Form geschehen, weil der Eine im Epigramme herrschende Gedanke seine Kraft bei der weitern Ausführung verliert, und wo möglich muß die Pointe auf den Schluß des kleinen Ganzen fallen. — Als ästhetisches Product ist es entweder Sinngedicht, in welchem ein sinnvoller Gedanke anschaulich, neu und treffend dargestellt wird, ohne die bestimmte Tendenz, zu loben oder zu tadeln; oder es ist Epigramm im engern Sinne, das theils Individuen und Facta leicht verspottet oder satyrisch lobt, theils intellectuelle und moralische Unvollkommenheiten bitter tadelt.

Die griechische Anthologie ist reich an ältern Epigrammen. Unter den Römern glänzt Martial in dieser Dichtungsart. Ausonius ahmte ihn größtentheils nach. — Bei den Italienern von Alamanni, Guarini u.a.; bei den Franzosen ein reicher Anbau, zusammengetragen in zwei Sammlungen: Recueil des Epigrammatistes françois, anciens et modernes, par Bruzen de la Martiniere, 2 Th. Amst. 1720. u. Nouvelle Anthologie françoise, ou Choix des Epigrammes, 2 Th. Par. 1769. — Bei den

Britten: Butler, Dryden, Prior, Swift, Pope u a. Bei den Teutschen: Opitz, Gryphius, Logau, Lessing, v. Hagedorn, Kästner, Göckingk, Bürger, Blumauer, Schiller, Haug, v. Einem, Voß, Weisser, v. Kyaw u. a.

Beispiele von Sinngedichten:

Das Kind in der Wiege,
von Schiller.

Glücklicher Säugling! dir ist ein unendlicher Raum noch die Wiege,
Werde Mann, und dir wird eng die unendliche Welt.

An die sterbende Agathe, als sie sagte:
„Wir sehen uns zum letztenmale"
von Klamer Schmidt.

Dein Gott so groß! Dein Geist so schön!
Wie könnten wir zum letztenmal uns sehn!

Beispiele von Epigrammen:

Der Regent, von Pfeffel.

Im Polsterstuhl des Fürsten dehnte
Sich einst sein Hofnarr aus, und gähnte.
Zum Unglück kam der Fürst dazu,
Geführt, wie immer, vom Veziere.
Ei, rief er, Kerl, was treibest du?
Ach nichts! sprach Niclas, ich regiere.

Auf ein paar vornehme auf Reisen gehende Wüstlinge, von Kyaw.

Ihr wollt die halbe Welt incognito durchreisen?
Glück zu, der Einfall ist zu preisen.
Incognito verbirgt Haus, Namen, Rang und Stand,
Und unbeschimpft bleibt euer Vaterland.

---

2) Redekunst.

119.

Begriff der Rhetorik.

Die Rhetorik ist der systematisch geordnete Inbegriff derjenigen ästhetischen Producte, welche, vermittelst der Vollendung ihrer Form (d. i. durch ihre völlige Angemessenheit zu dem Gesetze der Form) unmittelbar das Begehrungsvermögen zu bewegen und zu erschüttern vermögen, und zunächst auf diese Wirkung berechnet sind. Dadurch unterscheidet sich die Sprache der Beredsamkeit, als eine selbstständige ästhetische Form, genau von der Sprache der Poesie und Prosa (§. 73. — Th. 2, S. 7). — Denn wenn die Sprache der Poesie,

die gleichfalls ganz unter ästhetischen Gesetzen steht, durch ihre Form, zunächst auf Phantasie und Gefühl wirkt, weil sie selbst unmittelbar aus der Bewegung und Rührung des Gefühlsvermögens entspringt; so ist es die Aufgabe an die Sprache der Prosa, den Verstand zu überzeugen und zu belehren, da sie unmittelbar und lediglich aus Vorstellungen hervorgeht. Die Darstellung in der Sprache der Beredsamkeit ist daher wesentlich von beiden verschieden, und steht gleichsam in der Mitte zwischen beiden. Sie will weder ausschließend das Gefühl ansprechen und rühren, wie die Poesie, noch unmittelbar dem Verstande Begriffe und Erkenntnisse zuführen, wie die Prosa; sie versinnlicht vielmehr die Zustände des menschlichen Begehrungsvermögens, geht aus dem hohen Leben der angeregten Triebe und Bestrebungen hervor, und ist vermögend, ähnliche Bestrebungen, mit denen jedesmal Gefühle vergesellschaftet sind, in Andern anzuregen. Der Redner hat also die Aufgabe zu lösen: durch die ästhetische Form seiner Darstellung zunächst auf den Willen und nur vermittelst des Willens rückwärts auf das Gefühl und den Verstand (wegen der Verwandschaft aller drei geistigen Vermögen) zu wirken, unmittelbar aber durch die vermittelst der ästhetischen Form angeregten Triebe Handlungen zu veranlassen, die dem beabsichtigten Zwecke des Redners angemessen sind.

120.

Grenzlinie zwischen Rhetorik und Theorie des Styls.

Die Sprache der Beredsamkeit steht gleichsam in der Mitte zwischen der Sprache der Prosa und der Poesie; aber

nur in einer nach ihrem ganzen Umfange — nicht blos durch Dichter und Philosophen, sondern auch durch Redner — ausgebildeten Sprache hat sie ein völlig in sich abgeschlossenes und von jenen beiden Sphären genau getrenntes Gebiet — Sie nähert sich allerdings der Prosa dadurch, daß sie weder Rhythmus noch Metrum in ihre stylistische Darstellung aufnehmen kann; aber sie unterscheidet sich auch wesentlich von derselben, und ihre Producte tragen das Gepräge ästhetischer Formen, weil diese Producte nur durch eine höhere Bewegung innerhalb der menschlichen Bestrebungen entstehen können. Die Sprache der Beredsamkeit nähert sich ferner der Sprache der Poesie dadurch, daß in ihr der Ausdruck lebendiger Gefühle enthalten ist; aber sie unterscheidet sich wesentlich von der Poesie, weil durch sie nicht bloße Gefühle, sondern die Gefühle nur wegen ihres Zusammenhange mit angeregten Bestrebungen und Trieben dargestellt werden. Die Gefühle enthalten in der rhetorischen Sprache nicht den einzigen und den vorherrschenden Ton, sie begleiten vielmehr nur die Bestrebungen und Triebe, die nach ihrer Fülle und Stärke in der stylistischen Umgebung dargestellt werden.

Der Redner ist daher von dem Prosaiker und dem Dichter völlig verschieden; die Stimmung, in der er spricht und die er durch die Sprache versinnlicht, ist ein von der Stimmung des Prosaikers und Dichters ganz verschiedener Zustand. Es muß also auch das Medium der äußern Darstellung dieses innern Zustandes einen ihm ganz eigenthümlichen Charakter tragen, und dieses Medium der Darstellung, die Sprache der Beredsamkeit, wird um so vollkommner und vollendeter seyn, je vielseitiger und harmonischer der Geist nach den ihm ein-

wohnenden drei Vermögen ausgebildet, und je kultivirter bereits die Sprache ist, in welcher er den Ausdruck der in ihm angeregten Zustände aufbewahrt und niedergelegt. — Nur daraus, daß die Sprache der Beredsamkeit die reichste Mannigfaltigkeit der stylistischen Darstellung, die vielseitigste Gewandtheit im Gebrauche der ästhetischen Formen, und das sicherste Festhalten der Mittellinie zwischen Prosa und Dichtkunst verlangt, läßt sich der Mangel an vollendeten Klassikern in der Sprache der Beredsamkeit erklären; so wie dieser Mangel wieder die Ursache enthält, daß weder die Theorie der Beredsamkeit bis ilzt vollendet, noch auch die Sprache der Beredsamkeit, nach ihren wesentlichen Momenten und völlig entscheidenden Kriterien, genau von der Sprache der Prosa und Poesie getrennt werden konnte.

Die Theorie der Beredsamkeit ist mithin ganz etwas anders, als eine sogenannte Theorie des Styls. Die erste enthält die systematische Entwickelung der Art und Weise, wie die in dem gebildeten und harmonischen Geiste angeregten Zustände des Begehrungsvermögens durch Sprache ästhetisch vollendet dargestellt werden können; die zweite aber enthält die Gesetze, unter welchen der Ausdruck der der Seele vorschwebenden Vorstellungen und Begriffe zur Einheit der stylistischen Form verbunden wird.

Je mächtiger die Bestrebungen und Triebe sind, die sich in der Seele entwickeln; desto stärker und lebendiger wird auch die Sprache der Beredsamkeit dahin rauschen. Je mehr aber, bei einem gebildeten Geiste, diese Bestrebungen und Triebe allmählig ins Gleichgewicht treten; desto vollendeter wird auch die rhetorische Darstellung als ästhetische

Form von dem Kenner wahrgenommen werden, der in ihr den Wiederschein eines hohen und reifen Geistes erblickt. — Nur diese lebensvolle Sprache der Beredsamkeit steht unmittelbar unter ästhetischen Gesetzen; bei der Sprache der Prosa findet eine entferntere Beziehung auf diese Gesetze statt, deshalb kann auch die Theorie des prosaischen Styls nicht in die Rhetorik aufgenommen werden, sobald man nicht den Charakter beider verkennt, und ihre Grenzen willkührlich in einander laufen läßt. Nur das, was Bestrebungen und Triebe ausdrückt, und, als der lebendige Ausdruck derselben, durch die vollendete ästhetische Form wieder Bestrebungen und Triebe bei Andern anregen soll, gehört in das Gebiet der Rhetorik und wird, in seiner Vollendung, ein Werk der schönen Kunst. Die Zwittergeschöpfe aber, welche weder reine Prosa sind, noch auch das höhere rhetorische Leben athmen, müssen von der Kritik ganz verworfen werden.

Es ist also fehlerhaft, die Theorie der Rede als integrirenden Theil der Theorie des Styls, und zwar als Unterthell des didactischen Styls zu behandeln; aber gleich fehlerhaft ist es, in die Rhetorik die ganze Theorie des Geschäftsstyls, Briefstyls, des historischen und didactischen Styls zu ziehen. Denn was dem Charakter nach völlig von einander verschieden ist, darf nach der Theorie nicht, nach einem fehlerhaften Princip, mit einander vermischt werden. Alles also, wo blos der Verstand spricht, oder wo er wenigstens in der Darstellung vorherrscht (denn eine völlige Ausschließung der Mitwirkung der beiden übrigen geistigen Vermögen bei der überwiegenden Aeußerung und Wirksamkeit des einen Vermögens ist nicht denkbar), gehört zur

Theorie des prosaischen Styls, dessen nächster Zweck Verständigung, Belehrung und Ueberzeugung bleibt, obgleich die Darstellung, schon nach einem nicht abzuweisenden Bedürfnisse des Verstandes, zur Einheit der Form verbunden werden muß, in deren Vollendung sich die Klassiker in der Prosa ankündigen. Alles aber, was den unmittelbaren und reinen Ausdruck der menschlichen Bestrebungen enthält, gehört zur Sprache der Beredsamkeit, steht unter ästhetischen Gesetzen, und findet seine letzte Begründung in den Principien der Rhetorik. Deshalb gehören auch die Figuren und Tropen, in denen die Sphäre der bildlichen und uneigentlichen Bezeichnung (im Gegensatze gegen die nicht bildliche und reinprosaische Bezeichnung) enthalten ist, der Poesie und Rhetorik gleichmäßig an, und werden deshalb fälschlich rhetorische Figuren genannt, gleichsam als ob sie blos die Sprache der Beredsamkeit eigenthümlich und von der dichterischen Darstellung ausgeschlossen wären. Auf beide Vermögen, auf das Gefühls- und Begehrungsvermögen, wirkt diese bildliche Darstellung unaufhaltbar, sobald nur die bildliche Darstellung ein Product der selbstthätigen Phantasie und reiner Naturton der innern Zustände ist, nicht aller mühsam gesucht und erkünstelt wird.

Da aber die Sprache der Beredsamkeit zunächst bestimmt ist, Bestrebungen, die im innern Wesen des Menschen angeregt sind, darzustellen und ähnliche Zustände bei Andern zu veranlassen; so läßt es sich leicht erklären, wie die rhetorische Darstellung, sobald ihr unedle und heftige Triebe und Affecte in der Seele des Redners zum Grunde liegen, ausarten, und ebenfalls die wilde Glut stürmischer Leidenschaften anfachen kann; aber an sich fällt der Rhe-

torik, die ihren Grund in der ursprünglichen Gesetzmäßigkeit des menschlichen Geistes und in der freien und ebenmäßigen Entwickelung des Begehrungsvermögens hat, der Vorwurf, daß sie nnedle Leidenschaften aufzuregen und die Gemüther der Menschen zu täuschen suche, eben so wenig zur Last, als der Mahlerei, wenn, durch den Mißbrauch der letztern Kunst, wilde Begierden durch wollüstige Bilder veranlaßt werden. Es ist Mißbrauch der Sprache der Beredsamkeit, wenn sie unreine Triebe anfacht; ihre Wirksamkeit ist blos auf die höhere Bewegung und das freieste Leben der menschlichen Bestrebungen überhaupt berechnet, und diese zeigt sie in der Hand des sittlichedlen, ausgebildeten und der Sprache völlig mächtigen Redners.

Auf eine beinahe unerklärbare Weise haben selbst die vorzüglichsten Kompendien der Rhetorik — z. B. die von Maaß und Eschenburg — die Theorie des historischen, didactischen und epistolischen Styls in die Rhetorik gezogen, wo denn jedes Zeitungsblatt, jeder noch so trockene Kathedervortrag und jeder Familienbrief als ein Kunstwerk behandelt werden müßte. — Sehr wahr hatte sich schon Gottsched — dessen richtiger Blick in der Theorie zu oft wegen seiner Geschmacklosigkeit in der Praxis verkannt wird — in s. ausführl. Redekunst (2te Aufl. S. 87) darüber erklärt: „Weiter schließen wir auch von dem Namen eines Redners alle bloße Stylisten aus, die zwar in dogmatischer, historischer und epistolischer Schreibart sehr geschickt ihre Gedanken zu entwerfen wissen; aber demungeachtet keines von den Stücken in ihrer Ge-

walt haben, welche wir zur Beredsamkeit fordern." — Unter den Teutschen ist die Theorie der Beredsamkeit vielleicht deshalb noch so unvollendet, und die Rhetorik überhaupt zu sehr vernachlässigt, weil es der Nation im Ganzen an großen Rednern fehlt, und die wenigen, welche diesen Namen in Angemessenheit zu den in den vorstehenden Paragraphen aufgestellten Principien im eminenten Sinne verdienen (z. B. Reinhard), doch zunächst auf die Kanzelberedsamkeit beschränkt sind, so wie wir keinen profanen Redner haben, dessen Producte den Reinhardschen Musterreden in der geistlichen Beredsamkeit an die Seite gestellt werden können.

Und doch läßt sich nur dann erst eine umschließendere Theorie der Beredsamkeit erwarten, wenn dieses Gebiet ästhetischer Formen vielseitig und reichhaltig angebaut seyn wird; denn überall folgt die Theorie der vorausgeeilten Praxis, und unsre Poetik würde nicht so befriedigend dargestellt werden können, wenn nicht für alle einzelne Gattungen und Untergattungen derselben ästhetische Meisterstücke vorhanden wären. — Uebrigens gehört dem verewigten Heydenreich (in dem kurzgef. Handwörterbuche Th. 1, S. 143 ff.) das Verdienst, den Begriff der Beredsamkeit genauer aufgefaßt zu haben, als seine Vorgänger (z. B. Sulzer u. a.). — Kant (Kritik der Urtheilskraft S. 205) hält die Beredsamkeit für die Kunst, „ein Geschäft des Verstandes als ein freies Spiel der Einbildungskraft zu betreiben," setzt aber die Beredsamkeit (S. 215) zu tief unter die Poesie, und ist über-

haupt zu hart in seinem Urtheile über die Rhetorik. — Originell und fruchtbar ist der Abschnitt: von der Beredsamkeit als einer menschlichen Kunst, in Herders Kalligone, Th. 2, S. 98 ff. — Mit Wärme erklärt sich Pörschke für die Beredsamkeit in s. Ged. über die Phil. des Schönen, Th. 1, S. 25 ff. — Warum ich mit Maaß in s. Abh. über die Begriffe von Prosa und Rhetorik (in den Nachtr. zu Sulzers Theorie ꝛc. Th. 5, St. 1, S. 229 ff.) nicht ganz einverstanden bin, erhellt aus meiner aufgestellten Theorie. — Noch weiter weiche ich von Adelung (über den Styl, Th. 2, S. 183 ff.) ab, der die Beredsamkeit für „die Fertigkeit erklärt, Andere auf eine wirksame Art zu überreden." — Mehr befriedigen Je G. Sauers Untersuchungen über den Antheil der Einbildungskraft an den Werken der Dicht- und Redekunst, Penig 1803, die größtentheils Kant und Schiller folgen.

121.

Eigenschaften des Redners.

1) Der Redner muß einen hohen Grad intellectueller Kultur und vielseitige und reichhaltige Kenntniße aus den mannigfaltigsten Theilen des menschlichen Wissens besitzen, wenn er die verschiedenartigsten Gegenstände, die er behandeln und den Gemüthern seiner Zuhörer näher bringen will, mit Geist und Kraft umschließen soll. — Die Ar-

muth des Geistes kann bei allen übrigen rednerischen Vorzügen durch nichts ersetzt werden.

2) Der Redner darf nicht blos Stubengelehrter seyn; er muß die Menschen überhaupt, und zunächst den bestimmten Kreis von Zuhörern kennen, zu welchem er spricht. Nimmt er nicht auf die Vorkenntnisse, Bedürfnisse, Neigungen, Richtungen, Hoffnungen und Erwartungen dieses bestimmten Cirkels Rücksicht; so muß er durchaus seines Zweckes verfehlen. Er soll nicht blos auf einige Augenblicke überreden; er soll einen bleibenden Eindruck auf ihren Willen bewirken, und die Spuren seines kraftvollen Einflusses sollen sich in ihrem Leben und in ihren Handlungen zeigen. — Logik und empirische Psychologie können zu dieser Wirksamkeit auf die Menschen nur die theoretische Grundlage in dem Geiste des Redners enthalten.

3) Der Redner muß nach seiner Rechtschaffenheit und nach der Güte seines Charakters in dem Kreise seiner Zuhörer bekannt und geachtet seyn. Es muß über ihn die allgemeine Ueberzeugung herrschen, daß er die Kraft der Beredsamkeit nie zu einem unedlen Zwecke mißbrauche, sondern nur das empfehle, wovon sein ganzes Wesen durchdrungen ist, und was er als das Beste und Wirksamste anerkennt.

4) Der Redner muß in soweit Philosoph seyn, um die mannigfaltigen Verhältnisse der Ideen scharf zu fassen, richtig zu combiniren und zu folgern, große Ideengänge mit Leichtigkeit zu übersehen und mit Sicherheit zu zeichnen, überhaupt seine Ideen völlig deutlich, verständlich und

im natürlichen Zusammenhange unter sich mitzutheilen; er soll nämlich immer für seine aufgestellten Gründe und Beweise den Verstand seiner Zuhörer auf seiner Seite haben. — Er muß aber auch im Stande seyn, seine Ansicht der zu behandelnden Gegenstände mit Originalität darzustellen, welches er nur dann vermag, wenn er sich derselben völlig bemächtigt und dieselben nach seiner Individualität zu einer neuen, ihm eigenthümlichen Form ausgeprägt hat. Zugleich muß er durch den Verstand den Weg zu dem Willen seiner Zuhörer finden, und deshalb muß seine Phantasie, wie die Phantasie des Dichters, kultivirt, disciplinirt, reich und fruchtbar genug seyn, den dargestellten Gegenstand dem innern Sinne so nahe zu bringen, daß die Phantasie des Zuhörers, ergriffen und belebt von dem Vortrage des Redners, sich ein vollständiges Bild von dem dargestellten Gegenstande entwerfe, eine lichtvolle Anschauung von demselben auffasse, und der Wille durch dieses Bild bewegt, erschüttert und zum Handeln angeregt werde. — Will sich der Redner dieses Erfolges versichern; so muß seine Phantasie selbst in hohem Grade kultivirt seyn. Die Glut ihrer Darstellungen muß der Redner zu mildern, und frei über die ihm einwohnende hohe Kraft der Phantasie zu gebieten vermögen; sie muß unter der Disciplin der Vernunft stehen, und darf nichts versinnlichen, wovor die Vernunft erröthen, oder was die gereifte Vernunft tadeln und verwerfen muß. Sie darf aber nicht eine blos dienende Kraft unter den geistigen Vermögen des Redners seyn; sie muß vielmehr gleichmäßig mit der Vernunft wirken, weil sie als dienende Kraft unmöglich dem Willen des Zuhörers Lebendigkeit, Entschlossenheit und Beharrlichkeit zu geben vermag; denn

dies bewirkt sie blos als eine Kraft, die der Vernunft coordinirt ist. — Nicht also in dem Schwalle rauschender Töne, nicht in dem Schellengeläute bunter Phrasen und Floskeln, nicht in der Häufung der Epitheten, nicht in der Dunkelheit stark kolorirter Bilder und gewaltsam gruppirter Gegenstände besteht die Kraft der Phantasie des wahren Redners, sondern in einer der Vernunft gleichmäßigen und harmonischen Wirksamkeit, in einem freien Spiele mit reichen Bildern, die weder gesucht noch überladen sind, die vielmehr aus der natürlichen Thätigkeit der Phantasie hervorgehen und über das Ganze der Darstellung ein hohes, kräftiges Leben verbreiten. — Mit dieser Wirksamkeit der kultivirten und disciplinirten Phantasie steht denn auch die Anwendung des Witzigen, Rührenden, Erhabenen, Pathatischen und aller zur Schönheit der Form gehörenden stylistischen Eigenschaften in genauester Verbindung; denn, sich selbst unbewußt, wie und wo sie davon Gebrauch macht, wird eine reiche und disciplinirte Phantasie über den ganzen Umfang dieser stylistischen Eigenschaften gebieten, und das rhetorische Kunstwerk wird als ästhetische Totalität in dem freien Erguße der rednerischen Diction zum Daseyn gelangen, und, als solches, sich der entschiedensten Wirkung auf die Gemüther der Zuhörer versichern können.

5) Mit der zuletzt genannten Eigenschaft steht die völlige Bemächtigung der Sprache, in welcher der Redner sein Kunstproduct vollendet, in der genauesten Verbindung. Die tiefste Kenntniß aller Eigenthümlichkeiten einer Sprache; das mächtigste Ergreifen ihres Geistes; die höchste Gewandtheit in dem Gebrauche ihrer Formen; die völligste Reinheit der Diction in dem innigsten Vereine mit

der Schönheit der stylistischen Darstellung müssen das ästhetische Product des Redners bezeichnen. Er muß, wie der Prosaiker, völlig logisch und grammatisch korrect denken, schreiben und sprechen; er darf keine sogenannte Kleinigkeit in der Interpunction, in dem besten Dialecte der Sprache, in welcher er schreibt und spricht, vernachlässigen; er muß vielmehr in dieser Hinsicht die strengsten Forderungen des Grammatikers und Logikers befriedigen. Er muß aber auch in der Sphäre des ästhetisch Schönen, die über den Umkreis der Wirksamkeit des Prosaikers hinausliegt, so einheimisch seyn, daß die Sprache blos das Medium wird, die schöne Form zu vollenden und nach außen darzustellen, die, bei dem Bewußtwerden des hohen Dranges, sich Andern mitzutheilen, vor seinem innern Sinne bereits als ästhetisches Ganze stehet.

6) Doch würde das vollendetste rhetorische Kunstproduct seine Wirkung verfehlen, wenn es nicht in der äußern Darstellung als eine vollendete schöne Form erschiene. Dazu gehört nicht allein ein völlig treues Gedächtniß und eine unerschütterliche Freimüthigkeit, natürliche Unbefangenheit und unaffectirte Herzhaftigkeit; sondern auch ein natürlich gutes Organ und die mannigfaltigste Uebung und vielseitigste Ausbildung desselben für die mündliche Darstellung (davon in der Declamation), und nicht minder die angemessenste Haltung des Körpers und der zweckmäßigste Gebrauch der einzelnen Theile desselben (davon in der Mimik).

Nur aus der beinahe allgemeinen und unverzeihlichen Vernachlässigung des guten mündlichen Vortrags und

des richtigen Ausdrucks im Schreiben und Sprechen während der Periode der Erziehung läßt es sich erklären, warum in Deutschland kaum auf hundert öffentliche Redner auf Kathedern und Kanzeln ein einziger gerechnet werden kann, welcher theils der Sprache völlig mächtig ist, theils frei und sicher über die der Beredsamkeit eigenthümlichen Formen gebietet, theils das richtig Gedachte und schön Geschriebene declamatorisch und mimisch, mit Besonnenheit und steter Rücksicht auf die ästhetischen Gesetze für den mündlichen Ausdruck, gut darstellt. — Hauptfehler dabei sind: daß man in Teutschland so wenig auf richtige Aussprache, auf das Beobachten der Interpunction und auf die angemessene Betonung der accentuirten Sylben und Wörter hält; daß man in gelehrten Schulen ein armseliges Peroriren für Uebungen in der Rhetorik und Declamation hält, und daß man die Redner des Alterthums und unsers Zeitalters neben den Prosaikern und Dichtern viel zu sehr vernachlässigt. — Ohne das Studium klassischer Redner bildet sich keine Beredsamkeit, und wenn auch das Talent dazu in dem Jünglinge schlummern sollte; vielmehr wird eben dieses Talent, wenn es späterhin erwacht, sich nur zu oft in affectirten und excentrischen Darstellungen gefallen, weil man die Entwickelung und den sorgfältigen Anbau desselben vernachlässigte. Dann soll nur zu oft eine mühsam zusammengekettete Reihe von poetischen Floskeln die Stelle der Sprache der Beredsamkeit, und ein wildes Schreien die Stelle der rhetorischen Kraft, so wie das Zerpochen des Kanzelpultes, das Verdrehen der Augen und das wilde Arbeiten mit beiden Händen die

Stelle der Declamation und Mimik vertreten; gleichsam als ob nur jede andere Fertigkeit in schönen Künsten (z. B. in der Musik und Mahleret) vieljährige und tägliche Uebung erforderte, die wahre Beredsamkeit und die reine rhetorische Darstellung aber sich von selbst fänden!

Selten wird ein großer Dichter zugleich ein großer Redner, noch seltner aber der Klassiker in der Prosa zugleich Klassiker in der Sprache der Beredsamkeit seyn. Am sichersten wird in reifern Jahren des Lebens, wenn die hohe Glut der Phantasie gemildert ist, der frühere Dichter in den Darstellungen der Sprache der Beredsamkeit klassisch werden können, weil ihm von der Poesie die Lebendigkeit des Gefühls bleibt, ohne welche kein Product der Beredsamkeit ästhetisches Interesse haben kann, das Gefühlsvermögen aber in den reifern Jahren des Lebens nicht mehr die prädominirende Kraft des Geistes ist, sondern sich mit den Wirkungen des Begehrungsvermögens vergesellschaftet.

122.

Eintheilung der Rhetorik.

Alle ästhetisch vollendete Producte, welche der Rhetorik angehören, sind zunächst für die mündliche Darstellung berechnet; deshalb theilt man die Rhetorik ein in die innere und äußere.

a) Die innere Rhetorik enthält die Grundsätze, nach welchen ästhetisch-rhetorische Formen producirt, und die vorhandenen beurtheilt werden müssen; oder die Modifikationen, unter welchen das Gesetz der Form, welches den innigsten Zusammenhang zwischen Korrectheit und Schönheit in der Einheit der Form verlangt, auf rhetorische Producte angewandt wird.

b) Die äußere Rhetorik hingegen besteht in der ästhetisch vollendeten äußern Darstellung der rhetorischen Form, oder in der Declamation.

Mit der letztern stehet die Gesticulation in genauer Verbindung, die aber aus den Grundsätzen einer andern Kunst, der Mimik, hervorgehet.

123.

Literatur der Rhetorik.

Es existiren mehrere Sammlungen der alten Rhetoren von Aldus (Venedig, 2 Th. 1508 f. Fol.), Leo Allatius (Rom, 1641, 8.), Th. Gale (Oxford, 1676, 8.), Jo. Fr. Fischer (Leipz. 1773, 8.), und Joh. Gottl. Schneider (Altenb. 1779). Fischer und Schneider lieferten eine verbesserte und vermehrte Ausgabe des Werkes von Gale. — Diese Sammlungen enthalten überhaupt griechische Schriftsteller. Die vorzüglichsten unter diesen (wohin auch Platon's Phädrus, ein Dialog, der größtentheils rhetorischen Inhalts ist, gerechnet werden kann) sind: *Aristotelis* artis rhetoricae libri 3 (theils

in s. operibus; theils beim Aldus; theils oft isolirt erschienen); — Demetrius *Phaler.* περι ἑρμηνειας, ed. *Victorius*, Floren; 1762 Fol. (steht auch bei Aldus und Gale); — Dionysius *Halicarn.* περι συνθεσεως ονοματων, ed. *Upton*, Lond. 1748, 8. Dessen τεχνη, (steht beim Aldus und in den Opp.; — *Hermogenis* Scripta rhetorica, ed. Casp. *Laurentius*, Genf 1614. — Auch *Aelius Aristides*, *Minucianus* oder *Nikagoras*, *Apsines*, *Menander*, *Sopater* u. a. in den Sammlungen von Aldus und Gale.

Dionysius *Longinus* περι ὑψους. Ed. Sam. Fr. Nath. *Morus*. Lips. 1769. — Teutsch, von J. Georg Schlosser. Leipz. 1781.

Aphthonii προγυμνασματα, und *Theonis* τεχνη περι προγυμνασματων, ed. Dan. *Heinsius*. Lugd. 1616.

Die lateinischen Redner sind gesammlet von Franc. *Pithoeus* (Paris 1599, 4.), und A. *Caperonier* (Strasb. 1756, 4.), der eine verbesserte und vermehrte Ausgabe des ersten Werkes lieferte.

M. Tull. *Cicero*, Scripta rhetorica (de inventione libr. 2. — de oratore libr. 3. — Brutus, s. de claris oratoribus. — Orator, s. de optimo genere dicendi. — Topica. — De partitione oratoria. — De optimo genere oratorum — und die unechten 4 Bücher ad Herennium).

M. Fab. *Quinctilianus*, de institutione oratoria libr. 2. ed. *Gesner* (Göttingen, 1738 und 1766, 4.) und *Spalding* (Leipz. 1798) — Teutsch

(im Auszuge) von Heinr. Phil. Konr. Henke. 2 Th. Helmst. 1775–1777.

(Die lateinischen Rhetoriker: Rutilius Lupus, Aquila Romanus, Iulius Rufinianus, Curius Fortunatus (oder Fortunatianus), Marius Victorinus, Sulpicius Victor, Aurel. Augustinus, Rufinus, Priscianus, Aurel. Cassiodorus, Beda, Isidorus Hispal. u. a. stehen in den beiden oben genannten Sammlungen.)

Fr. Aug. *Wiedeburg*, praecepta rhetorica e libris Aristotelis, Ciceronis, Quinctiliani, Demetrii et Longini collecta, disposita passimque suppleta. Brunsv. 1785.

Io. Chr. Theoph. *Ernesti*, Lexicon technologiae *Graecorum* rhetoricae. Lips. 1795.

Eiusdem Lexicon technologiae *Latinorum* rhetoricae. Lips. 1797.

Phil. *Melanchthon*, elementorum rhetoricorum libri 2. Viteb. 1560.

Gerh. Io. *Vossius*, commentarii rhetorici, s. institutionum oratoriarum libri 6. Lugd. 1606. (mehrere Ausgaben)

Eiusdem, de rhetoricae natura ac constitutione et antiquis rhetoribus, sophistis ac oratoribus. Lugd. 1632.

Io. Matth. *Gesner*, primae lineae artis oratoriae Ien. 1776.

Io. Aug. *Ernesti*, initia rhetorica. Lips. 1750. (ed. 5, 1776 — gehört auch als Theil zu seinen initiis doctrinae solidioris.)

Unter den Britten:

J. *Lawson*, lectures concerning oratory. Lond. 1759. — Lawson's Vorlesungen über die Beredsamkeit, aus dem Engl. Zürich 1777.

Dav. *Hume*, essay of eloquence, — übersetzt im vierten Theile seiner vermischten Schriften.

G. *Campbell*, philosophy of rhetoric. Lond. 1776. 2 T. — übersetzt mit Anmerkungen und angewandt auf die teutsche Sprache von Jenisch. Berl. 1791.

Jos. *Priestley*, course of lectures on oratory and criticism. Lond. 1777. — übersetzt von Eschenburg 1779 — und nach einer neuen engl. Ausgabe von Wackerbarth. Berl. 1793.

Hugh *Blair*, lectures on rhetoric and belles lettres. London 1783. 2 T. — übersetzt mit Anmerkungen und Zusätzen von Schreiter. 4 Th. Liegnitz u. Leipz. 1785 ff.

J. B. *Monboddo*, Origin of Language — gehört theilweise zum Felde der Rhetorik.

Unter den Franzosen:

Fenelon, réflexions sur la rhétorique et sur la poétique. Amsterd. 1717. — Dialogues sur l'éloquence en général et sur celle de la chaire en particulier. Amsterd. 1718. (übers. Halle 1734.)

Claude *Buffier*, traité philosophique et pratique d'éloquence. Paris 1728.

Balth. *Gibert*, la rhétorique ou les régles de l'éloquence. Paris 1730.

Fr. Ph. *Gourdin*, principes généraux et raisonnés de l'art oratoire. Rouen et Paris 1785.

Edm. *Mallet*, principes pour la lecture des orateurs. Par. 1753. 3 Th. (ist zugleich Anweisung zur Redekunst selbst) — schlecht übersetzt. Hamb. 1767.

Unter den Italienern:

Sav. *Bettinelli*, Saggio sull' eloquenza — im achten Theile seiner opere. (Vened. 1782.)

Dom. *Michelazzi*, istituzioni dell' arte oratoria esposte in forma di dizionario. Florenz. 2 Th. 1788 ff.

Unter den Spaniern:

Ant. *de Capmanni*, filosofia da eloquencia. Madrid 1777.

Greg. *Mayans y Siscar*, retorica. 2 Th. Valencia 1786. (N. A.)

Unter den Teutschen:

Die älteste Anweisung ist wahrscheinlich folgende:

Hie hebt an der Formalari, darin begriffen sind allerhand Brieff auch rhetorick mit frag vnd antwurt gegeben ꝛc. Strasb. 1483.

J. Riederer, Spiegel der waren Rhetorik mit iren Gliedern, cluger Reden, Handbriefen und Formen ꝛc. Freiburg im Breisgau 1493.

J. R. Sattler, teutsche Rhetorik. Basel 1600.

C. Weise, oratorisches System, samt einem Kapitel von politischen Reden. Leipz. 1707.

J. Hübner, kurze Fragen aus der Oratorie. Leipz. 1702. — Dessen Einleitung zur Oratorie, 3 Th. Hamb. 1728.

(Der Geschmack in den Anweisungen zur Rhetorik war bis auf Gottscheds Zeiten, den einzigen Fabricius ausgenommen, der sie nach den Grundsätzen der Wolfischen Schule behandelte, sehr verschoben, so viel auch Schriften dieser Art erschienen, von Bose (pseudonym: Talander), Hunold (pseudonym: Menantes), Gleichen, Weidling, Schröter, Schulz, Uhse, Hamilton, Weisenborn, Lange, Müller, Fischbeck, Martini, Hallbauer, Neukirch, Peucer, Dommerich, May, Gottschling, Drümel, Schellhafer, Schatz u. a.)

J. A. Fabricius, Oratorie, oder Anleitung zur Beredsamkeit. Leipz. 1724. — Die zweite bessere Ausgabe unter dem Titel: philosophische Redekunst, oder auf die Gründe der Weltweisheit gebauete Anweisung zur Wohlredenheit. Leipz. 1739. — Auch schrieb er Leipz. 1748 Regeln der geistlichen Beredsamkeit.

Eine neue bessere Bahn in Hinsicht auf die Theorie brach Gottsched in folgendem Werke, obgleich die von ihm selbst gearbeiteten Beispiele elend sind:

J. Chstph. Gottsched, Grundriß einer vernünftigen Redekunst. Hannov. 1729. Dann: ausführliche Redekunst nach Anleitung der alten Griechen und Römer, wie auch der neuen Ausländer; 2 Th. Leipz. 1736. 1739. 1743. — Akademische Redekunst im Jahre 1759. — Vorübungen der Beredsamkeit zum Gebrauche der Gymnasien und gelehrten Schulen. Lpz. 1765.

B. C. B. Wiedeburg, Einleitung zur teutschen Wohlredenheit und Beredsamkeit. Jena 1748.

C. F. Baumeister, Anfangsgründe der Redekunst in kurzen Sätzen, Görlitz 1749 (in mehrern Auflagen bis 1781).

J. Bernh. Basedow, akademisches Lehrbuch prosaischer und poetischer Wohlredenheit. Kopenh. 1756.

Balth. Münter, allgemeine Redekunst. Jena 1760.

Joh. Pet. Miller, Anweisung zur Wohlredenheit nach den auserlesensten Mustern (teutscher und) französischer Redner. Leipzig 1767. (N. A. 1776.)

Ant. Fr. Büsching, Grundriß der Beredsamkeit. Berl. 1771.

Fr. Aug. Kinderling, Grundsätze der Beredsamkeit. 2 Th. Magdeb. 1771.

Grundsätze der Beredsamkeit, — in Christ. Gtfr. Schütz Lehrb. zur Bildung des Verstandes

und des Geschmacks. (Halle 1776). Th. 2, S. 17 ff.

J. G. H. Maaß, Grundriß der allgemeinen und besondern reinen Rhetorik. Halle 1798. (höchst schätzbar — nur daß die Theorie des prosaischen Styls aufgenommen ist)

P. Engelhard, kleine practische Rhetorik für Schulen. Leipzig 1801. (Auszug aus Maaß.)

Die Rhetorik — isolirt in Eschenburg's Entw. einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste, 3te Aufl. (Berl. 1805) S. 317 ff. — und in Eberhard's Aesthetik, Th. 3, S. 256 ff. und Th. 4, S. 1 ff.

G. G. Füllebornn, Rhetorik. Bresl. 1802 (Grundriß für Schulen — zum Theil nach den Formen der alten Rhetoriken).

Helfrecht, kurze Anleitung zur Redekunst. Hof 1802.

Bei allen Vorzügen der Aesthetik von Bouterwek gestehe ich doch, daß keine Ansicht einer Kunst einseitiger und verfehlter bei ihm ist, als die der Rhetorik, Th. 2. S. 295 ff.

Vergl. Geschichte der schönen Redekünste der Teutschen, in Eichhorn's Literargeschichte (Götting. 1799). Th. 1, S. 514 ff.

Joh. Christ. Brigleb, vom Unterschiede der Beredsamkeit der Alten und Neuern. Göttingen 1767.

Georg Dav. Köler, Vergleichung der alten und neuen Redekunst. Lemgo 1785.

Die unmittelbare Anweisung zur geistlichen Beredsamkeit gehört in die Homiletik. Diese Wissenschaft, die, den ästhetischen Principien und überhaupt der Theorie nach, ein Untertheil der Rhetorik ist, konnte nicht eher von dem ältern Schutte gereinigt und philosophisch entwickelt werden, als bis die Rhetorik selbst fester begründet war.

Die vorzüglichsten Anweisungen zur Kanzelberedsamkeit sind:

Sig. Jac. Baumgarten, Anweisung zum erbaulichen Predigen. N. A. Nürnb. 1770.

J. Fr. Teller. die Kunst zu predigen. Leipz. 1770.

G. S. Steinbart, Anweisung zur Amtsberedsamkeit christlicher Lehrer. Züllichau 1779. — N. A. 1784.

K. Fr. Bahrdt, Rhetorik für geistliche Redner. 2te Aufl. v. Büchling. Halle 1798.

J. G. Marezoll, über die Bestimmung des Kanzelredners. Leipz. 1793.

J. Wilh. Schmid, Anleitung zum populären Kanzelvortrage, 3 Th. N. A. 1795, Jena. (der dritte Theil enthält eine Geschichte der Homiletik)

Jon. Schuderoff, Versuch einer Kritik der Homiletik. Gotha 1797.

Chrstph. Fr. Ammon, Anleitung zur Kanzelberedsamkeit. Götting. 1799.

J. Fr. W. Thym, historisch-kritisches Lehrbuch der Homiletik. Halle 1800.
J. D. Thieß, Anleitung zur Amtsberedsamkeit. 2 Th. Altona 1801.
Jo. Aug. Heinr. Tittmann, Lehrbuch der Homiletik. Bresl. 1804.

124.

Thema der Rede.

Die Rede, als das unmittelbare Product der Sprache der Beredsamkeit, enthält die, nach dem Gesetze der Form bearbeitete, und zunächst für die mündliche Darstellung berechnete Ausführung eines Thema, dessen Wahl schon den wahren Redner beurkundet. Der Redner muß nämlich einen Gegenstand abhandeln, dessen Wichtigkeit entweder an sich bereits in der Ankündigung desselben entschieden ist, oder dessen Wichtigkeit von dem Redner durch die Art der Behandlung und Ausführung hinlänglich belegt wird. — Das Thema muß so einfach als möglich seyn, und darf keine Bilder, als solche, enthalten. — Je freier das innere geistige Leben, je höher die productive Kraft des Redners wirkt; desto reiner und origineller werden die Begriffe seyn, die er darstellt, und desto erschöpfender wird ihre Behandlung erscheinen, so daß in der ganzen Reihe der zu einem logischen Zusammenhange gehörenden Begriffe kein einzelnes Glied fehlt, oder an der unrechten Stelle stehet. Die Prüfung dieses Verhältnisses der einzelnen Sätze in einem rhetorischen Ganzen zu sich selbst und zu dem Ganzen geschieht nach den Gesetzen der Logik, weil nur nach den Principien dieser formellen Wissenschaft

die Korrectheit eines rhetorischen Products beurtheilt werden kann. Dagegen beruht die Schönheit desselben auf seiner Totalität, als eines ästhetisch-vollendeten Kunstwerkes, nach welcher es als ein frei producirtes organisches Ganze erscheint.

125.

Technik der Rede.

Zur technischen Oekonomie (zur logisch richtigen Disposition) einer Rede gehören folgende Puncte:

a) Der Eingang. Er soll auf die Ankündigung des Thema vorbereiten, und durch seinen Inhalt die Aufmerksamkeit in dem Grade anregen, daß der Redner des Interesse seiner Zuhörer an dem Gegenstande und an der Ausführung desselben im Voraus versichert ist. (Cicero sagt de invent. lib. I, c. 15: Exordium est oratio, animum auditoris idonee comparans ad reliquam dictionem.) Deshalb muß der Eingang in einer natürlichen und ungezwungenen Verbindung mit der Rede selbst stehen, und nicht als ein fremdartiger Theil derselben erscheinen; er darf nichts aus der Rede selbst anticipiren, auch darf er nicht zu lang seyn, weil er sonst, statt die Zuhörer aufmerksam zu machen, sie ermüden würde. Am besten wird er von dem Redner erst nach Vollendung der Rede ausgearbeitet. — In einzelnen seltenenen Fällen bedarf die Rede gar keines Einganges.

b) Die Proposition. Sie enthält die Aufstellung des durch den Eingang vorbereiteten Thema's, mit allgemei-

ner Angabe der Art der Behandlung und Durchführung desselben. Die Eintheilung des Hauptsatzes muß logisch-richtig und vollständig seyn; sie muß alle Arten einer Gattung, oder alle Theile eines Ganzen umschließen; sie muß ferner auf eine möglichst gleichmäßige Bearbeitung der einzelnen Theile berechnet, und nicht in zu viele Untertheile zersplittert seyn, um nicht das Gedächtniß, das an dem Netze der Eintheilung einen leitenden Faden zum Festhalten des Vortrages haben soll, zu überladen.

c) Die Expositon (bei den Alten: narratio, weil ihre Reden beinahe durchgehends historischen, und nicht, wie die meisten unsrigen, dogmatischen Inhalts waren). Sie umschließt die deutliche und den Willen belebende Entwickelung aller der Momente, welche zum Wesen des darzustellenden Gegenstandes gehören, um dadurch Ueberzeugung, Rührung und Versinnlichung bei dem Zuhörer hervorzubringen. Sie muß das Ganze des Gegenstandes erschöpfen, so daß er von allen Seiten beleuchtet und bestimmt durchgeführt, aber nichts weniger als weitschweifig und gedehnt behandelt erscheint.

d) Die Argumentation, oder diejenige Anordnung in der Folge der Beweise, worauf die Ueberzeugung des Verstandes und die Bewegung und Erschütterung des Willens gegründet werden soll. Die überzeugenden Beweise müssen vorausgehen, um die Vernunft des Zuhörers völlig befriedigt und auf seine Seite gebracht zu haben; darauf können die überredenden folgen, wo durch die Lebendigkeit der Darstellung die Phantasie aufgeregt, beschäftigt und zur Versinnlichung des dargestellten Gegenstandes

veranlaßt wird, und dann muß durch diese Versinnlichung der Gegenstand dem Gefühlsvermögen und dem Willen so nahe gebracht werden, daß er gleichmäßig die edelsten Gefühle rührt, wie er in dem Begehrungsvermögen den Entschluß zur Handlung anfacht. — Gewöhnlich gehen, bei der Führung des Beweises, die schwächern Gründe voraus, und die stärkern folgen nach; auch können die erstern zusammengedrängt, die letztern aber müssen völlig umschließend behandelt werden. Von der Gewandtheit des Redners hängt es zugleich ab, die möglichen Einwürfe gegen seine Behauptungen zu berücksichtigen, und sie entweder als denkbare Einwürfe zu prüfen, oder sie durch den ganzen reichhaltigen und umschließenden Ideengang von selbst niederzuschlagen. Eben so zeigt sich seine Beurtheilungskraft am sichersten in dem Gebrauche der Gleichnisse und Beispiele, der analogen Fälle, der einzelnen hingeworfenen Sentenzen und des leichten Witzes, der besonders in den profanen Reden die ganze Darstellung hebt und belebt. Nur halte der Redner in diesem allem Maas und Ziel, und schade der Wirkung der Rede nicht eben so durch Ueberladung, wie sie von der andern Seite durch Armuth des Geistes zum bloßen prosaischen Aufsatze herabsinkt. Das Schickliche, Treffende und völlig Angemessene finden wir in dieser Hinsicht in denen Reden, die wir als klassische Producte bewundern. In ihnen ist kein Ueberfluß, aber auch kein Mangel; die Gründe sind nicht bunt unter einander geworfen und vermischt; ihre Wirkung auf die Seelenkräfte des Zuhörers ist schon im Voraus durch die harmonische Thätigkeit der geistigen Vermögen des Redners selbst bestimmt, und berechnet.

e) Der Schluß. Er ist die Beendigung des rhetorischen Products, wo die ganze Kraft der subjectiven Bewegung und Erhebung aufgeboten wird, um den durch die Rede herbeigeführten Eindruck sicher zu begründen und bleibend zu machen. Bei ihm darf der Redner ausschließend die Erschütterung des Willens und der mit den angeregten Bestrebungen vergesellschafteten Triebe beabsichtigen; in ihm muß er das Bild der Phantasie von dem Ganzen vollenden; denn itzt, oder nie, ist es möglich, die vorher bewirkte Ueberzeugung der Vernunft mit dem Interesse der Phantasie, des Gefühls- und des Begehrungsvermögens an dem dargestellten Gegenstande in die innigste und harmonischste Verbindung zu bringen, und dadurch das ganze geistige Wesen des Menschen gleichmäßig zu ergreifen und zu begeistern.

Will man die Rhetorik isolirt, und zwar mehr als Scienz, denn als Kunst darstellen; so muß sie freilich ausführlicher entwickelt werden, als es hier geschieht. Eingangsweise steht dann das Gesetz der Form, darauf werden unter der Korrectheit der Form die Bedingungen der grammatischen und logischen Korrectheit — der Korrectheit des Styls und der logischrichtigen Eintheilung — aufgestellt, dann folgt die Schönheit der Form nach dem, was in der Metaphysik des Schönen (Th. 1) von allen Künsten überhaupt gesagt worden ist, in besonderer Anwendung auf die Redekunst. Nun erst folgen die einzelnen Gattungen der Reden, und zwar jede derselben mit zweckmäßigen und fehlerhaften Beispielen, zur Nachahmung und Warnung, belegt. — Auch muß die

Gesticulation in der isolirt dargestellten Rhetorik abgehandelt werden.

126. Der rhetorische Periodenbau.

Da die äußere stylistische Form der Rede der Prosa ähnlicher, als der Poesie ist; so muß der unterscheidende Charakter des prosaischen und rhetorischen Ausdrucks in stylistischer Hinsicht einzig in dem Periodenbaue sinnlich erkannt werden können, und dieser Periodenbau ist wieder das Resultat der subjectiven Stimmung zur Sprache der Beredsamkeit (§. 120). — Der rhetorische Periodenbau unterscheidet sich von dem prosaischen durch einen höhern Wohlklang, bewirkt durch die Stellung, Aufeinanderfolge und Verbindung der einzelnen Worte und einzelnen Glieder der Perioden; durch ein höheres Leben des Ganzen, hervorgebracht durch die stärkere Versinnlichung des Gegenstandes vermittelst der productiven Phantasie; und durch eine höhere Kraft, als der nothwendigen Wirkung der vermittelst der Diction dargestellten Triebe und Bestrebungen, welche dem rhetorischen Producte zum Grunde liegen. Durch dieses höhere Leben und durch diese verstärkte Kraft der Diction erhält die Darstellung den rhetorischen Charakter, und wird der mannigfaltigen Schattirungen und des reichen Kolorits fähig, wodurch sich das rhetorische Product von dem prosaischen unterscheidet. Nicht also ein gesuchter und außerwesentlicher Schmuck in unpassenden Tropen und Epitheten berechtigt zum hohen rhetorischen Leben; Geist und Fülle aber, die mit sich selbst im Ebenmaase stehen, und die mit

Wohllaut und Harmonie das ganze rhetorische Product überströmen, verkündigen den erhabnen Beruf zum Redner, und führen in einer für die rhetorische Darstellung völlig ausgebildeten Sprache den Redner zur stylistischen Vollendung.

Kein Redner der teutschen Nation hat den rhetorischen Periodenbau mehr in seiner Gewalt, als der ehrwürdige Reinhard in seinen Predigten. Alles ist in seiner Darstellung Ein großer und lebendiger Erguß der hohen Klassicität seines Geistes. Mag also auch Engel's rhetorische Diction, in Hinsicht auf Glätte und Milde, und Schiller's rhetorischer Ausdruck, in Hinsicht auf die Kühnheit der Zeichnung und auf das hohe Kolorit der Darstellung, originell bleiben; so ist doch Reinhard, in Hinsicht auf die lebendige Kraft der Darstellung, auf die hohe Gleichmäßigkeit im Innern der Darstellung, und auf den Ideenreichthum, der der ästhetisch-vollendeten Form zum Grunde liegt, im Ganzen noch von keinem Teutschen übertroffen worden, wenn sich ihm gleich Jerusalem, Zollikofer, Mendelssohn, Sturz, Heydenreich, Georg Forster, Fichte (z. B. in der Bestimmung des Menschen, und in der Bestimmung des Gelehrten), Eberhard ꝛc. in einigen dieser Eigenschaften mehr oder weniger nähern. — Ein Fragment aus Reinhard's Predigten im J. 1797, S. 50 ff. mag als Beispiel des rhetorischen Periodenbaues dienen:

„Mit dem sorgfältigen Beobachten aller der Vortheile, welche das menschliche Geschlecht erringt, verbindet sich bei dem denkenden Manne eine unerschütterliche Zuver-

sicht: es schreite wirklich fort. Es ist wahr, oft treten Begebenheiten ein, oft entstehen so schreckliche ganze Nationen verwüstende Unordnungen, oft zeigen sich Zeiträume und Jahrhunderte, wo die Bildung unsers Geschlechts nicht blos stille zu stehen, sondern sogar rückwärts zu gehen, in Verfall zu gerathen, und einer Wildheit, einer Ungebundenheit, einem Elende Platz zu machen scheint, dessen Ende sich nicht absehen läßt. Für den Glauben, es müsse immer besser werden auf Erden, sind solche Erfolge schwere Prüfungen. Es muß ihm hart auffallen, wenn er es mit Augen sieht, welche Siege das Laster über die Tugend, die Gewalt über das Recht, und die Ruchlosigkeit über die Gottseligkeit davon trägt; wenn er den Kleinmuth, die traurige Verzweiflung gewahr wird, der sich alles um ihn her überläßt. Aber selbst sinken wird er darum nicht! Er sieht getrost hinweg über eine Menge naheliegender Schwierigkeiten und merkt auf den zuletzt entstehenden Gewinn. Kann das Wohlseyn einzelner Völker oder gar einzelner Menschen in Betrachtung kommen, wenn von dem ganzen Geschlechte die Rede ist; darf man also daraus, weil dem und jenem wehe geschieht, schließen: es leide das Ganze? Kann es ohne mühsame Kämpfe und ohne gewaltsame Erschütterungen abgehen, wenn mächtige Hindernisse der menschlichen Wohlfahrt gehoben und weit gehende Veränderungen bewirkt werden sollen; darf man also daraus, daß es Zeiten einer traurigen Umkehrung giebt, die Folge ziehen, es werde nichts gewonnen? Kann das menschliche Geschlecht anders als allmählig und auf dem langsamen Wege eigner Erfahrung zu seiner Vollkommenheit geführt werden; darf man also daraus, weil es zuweilen Jahrhunderte lang träge zu ruhen scheint, beweisen wollen: es rücke nicht vorwärts? Zeigt die Uebersicht dessen, was bisher auf Erden geschehen ist, nicht einen Fortschritt, der sich ohnmöglich verkennen läßt? Ist das Licht der Wissenschaften und einer reinen Erkenntniß Gottes, das vor zweitausend Jahren und noch weiter zurück

nur in einigen Winkeln der Erde sehr dürftig schimmerte, nicht allmählig zu einem Glanze geworden, der nun einen großen Theil derselben erfüllt? Haben sich die Einsichten, die Vortheile, die Bequemlichkeiten, die Genüsse unsers Geschlechts bei allen den Stürmen, durch die es gegangen ist, nicht von Jahrhundert zu Jahrhundert vermehrt, oder sich doch mehrern Völkern mitgetheilt? Ist nicht offenbar, daß das Alterthum kaum einige wirklich gebildete Völker nennen kann, itzt hingegen ihre Anzahl schon sehr groß ist? — Ein schweres, ein übersehliches Werk ist die Veredlung und Beglückung unsers Geschlechts; wer vermags, dem unendlichen Urheber und Schöpfer desselben überall zu folgen? Soll es aber der Glaube, daß es immer besser werden müsse auf Erden, ihm, dem Allweisen, nicht zutrauen: alles, was er anordne, werde heilsam und gut, werde Fortschritt und Annäherung zum großen Ziele seyn?" —

127.

Die einzelnen rhetorischen Formen.

Die einzelnen ästhetisch-rhetorischen Formen sind:

a) Die Anrede oder Harangue. Sie ist eine Rede nach verjüngtem Maasstabe. Sie ergreift, ohne weitern Eingang, sogleich ihren Gegenstand, und verzeichnet ihn mit wenigen, aber kräftigen, und auf Phantasie, Willen und Phantasie nachdrücklich einwirkenden Zügen. Sie hat in den meisten Fällen die Absicht, einen augenblicklichen Eindruck hervorzubringen; deshalb charakterisirt sie sich durch Geist und Kraft, ohne den Gegenstand nach allen schulgerechten Puncten einer Rede durchzuführen, oder ihn in der Dar-

stellung erschöpfen zu wollen. (z. B. wenn ein Feldherr vor der Schlacht seine Soldaten haranguirt; oder ein akademischer Lehrer seine Vorlesungen eröffnet; wenn ein Magistrat seine Bürger zu etwas bestimmen will; wenn ein Gesandter sein Kreditiv übergiebt, oder ein Präsident u. s. w. in ein Kollegium eintritt 2c.)

b) Die geistliche Rede. Sie ist die Totalität einer vollendeten rhetorischen Form, deren Stoff aus dem Kreise sittlicher und religiöser Begriffe und Wahrheiten entlehnt ist. Da sittliche und religiöse Wahrheiten das Begehrungsvermögen am stärksten ergreifen, und mit unsern Idealen, so wie mit dem übersinnlichen Grunde aller unserer Ueberzeugungen und Hoffnungen, und mit den mannigfaltig verflochtenen Verhältnissen des wirklichen Lebens in der genauesten Verbindung stehen; so ist dem Effecte der religiösen Rede schon dadurch sehr vorgearbeitet. Der religiöse Redner darf blos die hohe Bewegung seines sittlichen Lebens treu auffassen und unter einer vollendeten Form wiedergeben; so kann er sich seiner Wirkung versichert halten, weil er durch die edle Darstellung seiner sittlich-religiösen Einsichten, Gefühle und Bestrebungen auf die Anregung und Belebung ähnlicher geistiger Zustände in jedem moralischen Wesen zuversichtlich rechnen kann. Nur müssen alle drei geistige Vermögen in ihm harmonisch entwickelt und zur reinsten Thätigkeit geläutert seyn, weil das, was die sittlich-religiöse Kultur betrifft, das ganze Wesen des Menschen umschließt, und ohne jene gleichmäßige Wirksamkeit der drei geistigen Vermögen entweder zum religiösen Indifferentismus, oder zur Superstition, oder zum Mysticismus führt.

Dem Inhalte nach sind die religiösen Reden dogmatisch, wenn sie Glaubenswahrheiten entwickeln; moralisch, wenn sie sittliche Vorschriften aufstellen; und gemischt, wenn sie dogmatische und moralische Wahrheiten combiniren, und mit der Entwickelung der sittlich-religiösen Begriffen sogleich ihre fruchtbare Anwendung aufs Leben verknüpfen.

— Die nähere Angabe der Unterschiede zwischen der eigentlichen Predigt, der Homilie und der religiösen Rede (bei Taufen, Trauungen, Begräbnissen, bei der Beichthandlung, bei der Abendmahlsfeier, bei Kasualfällen u. s. w.), so wie die besondern Eigenschaften dieser Untergattungen der geistlichen Rede gehören in die Homiletik.

Unter den alten christlichen Rednern zeichnete sich Johann Chrysostomus aus. — Unter den Neuern bei den Britten: Stillingfleet (4 Th. London 1696), Tillotson (13 Th. Lond. 1757, neueste Ausgabe — teutsch Zürich 1760 in 8 Th.), Sherlock (4 Th. Lond. 1758 f.), Clarke (10 Th. Lond. — 1730 — teutsch, Leipz. 1738, 10 Th.), Watts — (2 Th. Lond. 1725 — teutsch, 5 Th. Gotha 1750), Sterne (7 Th. — teutsch Zürich 1776, 2 Th.), — Hugh Blair (3 Th. Lond. 1777 — teutsch, 3 Th. Leipzig 1790), White (1784, teutsch Halle 1786 ff.) — Bei den Franzosen: Bourdaloue († 1704 — Paris 1707 u. 1750, 14 Th. — teutsch, Dresden 1759 ff.), Flechier († 1710 — Sermons 3 Th. Oraisons funebres — unter diesen die berühmte Trauerrede auf Turenne, von der sich in Gott-

schedS Redekunst eine veraltete Uebersetzung findet), Massillon († 1742 — N. A. Paris 1769, 15 Th. — übers. 13 Th. Dresden 1753), Feneton († 1715 — Sermons choisies, Paris 1718), Ant. Anselme († 1723. Paris 1731, 14 Th.), u. a. — Von den Protestanten unter den Franzosen: Lenfant († 1728. Amsterd. 1728. — teutsch, Halle 1742), Beausobre († 1738. Lausanne 1744. 4 Th.), Saurin († 1730 — Lausanne, 12 Th. 1762. — teutsch, Leipz. 1737 ff. 10 Th.), Erman (Berl. 1783) 2c. — — Unter den Teutschen: Luther, Mosheim (3 Th. Hamb. 1732 ff.), Jerusalem (Sammlung einiger Predigten, 2 Th.), J. Andr. Cramer (zwei Sammlungen, eine von 10 Bänden. Kopenh. 1755, eine von 12 Bänden. Leipz. 1763), Münter (7 Th.), J. Ad. Schlegel (3 Th.), Spalding (mehrere Sammlungen), Resewitz (2 Sammlungen), Zollikofer (Predigten 2 Th. Leipzig 1769. 1771. — Betrachtungen über das Uebel in der Welt, Leipz. 1777. — Ueber die Würde des Menschen, 2 Th. — Warnung vor herrschenden Fehlern 2c. — Nachgelassene Predigten, 9 Th.) — Reinhard (Predigten, 2 Th. 1786 und 1793. — Beiträge zur Schärfung des sittlichen Gefühls, Leipz. 1799. — Ueber die Vorsehung, Leipzig 1805. — Sämmtliche Predigten seit 1795, jedes Jahr 2 Bände; von 1795 – 1797 ein Band Predigten und ein Band Entwürfe; von 1798 – 1805 die vollständigen Predigten, jeder Jahrgang in 2 Bänden) — J. G. Rosenmüller (mehrere Sammlungen), — Löffler (mehrere Sammlungen), Ribbeck (erst 4 Th.,

dann 6 Th., Magazin 8 Th.), Sturm (8 Jahrg. Predigtentw.), Sintenis (mehrere Sammlungen), Lavater (vermischte Predigten, 1773. — Festpredigten 1774 — einzelne Predigten, z. B. bei der Vergiftung des Nachtmahlweines); Herder (Homilien 2 Th. in s. sämmtl. Schriften), Henke (2 Th.), Kindervater (mehrere Sammlungen), Wedag (mehrere Sammlungen), Marezoll (m. Samml.), Ammon (m. Samml.), Sonntag (m. Samml.), Schuderoff (m. Samml.), Steinert (2 Th.), Schleyermacher (m. Samml.), Hufnagel (einzelne Predigten), Hacker (Abendmahlsreden 2 Th., Predigtentwürfe, 3 Th.), Tischer (psychologische Predigtentwürfe 4 Th.) u. a.

Das Gebet, als unmittelbare Anrede an Gott, kann isolirt, als ein selbstständiges Ganze von religiösen Gesinnungen, aber auch als integrirender Theil der religiösen Reden angesehen werden. Es ist Ausdruck der innern Rührung und Erschütterung des Gefühls, welche uns unwillkührlich und unaufhaltbar bei der Vergegenwärtigung eines sittlichen und religiösen Gegenstandes ergreift; ein freier Erguß des Gefühls, der um so wahrer und natürlicher ist, je weniger jene Rührung durch Kunst vorbereitet oder herbeigezogen wird. Der ästhetischen Form nach gehört das Gebet, als Ausdruck einer individuellen Stimmung, zum Monologe. — Als Theil der religiösen Rede wird das Gebet am Anfange derselben nur selten von Wirkung seyn, weil man da auf die höhere Bewegung des Gefühlsvermögens, in Hinsicht auf den darzustellenden Gegenstand, noch nicht rechnen

kann; wohl aber gehört es an den Schluß, wo der Redner, nachdem er die Vernunft überzeugt und den Willen belebt hat, die Gesammtheit des bei seinen Zuhörern durch die ganze rhetorische Darstellung angeregten Gefühls in ein feierliches, kräftiges und kurzes Gebet zusammendrängt, und wo dasselbe die subjective Stimmung des Gefühlsvermögens bezeichnet, an welcher aber keine sinnliche Begierde, sondern blos die heilige Glut der Sittlichkeit und der Religion Antheil hat.

c) Die profane Rede. Sie ist die Totalität einer vollendeten rhetorischen Form, deren Stoff aus dem Kreise des öffentlichen und bürgerlichen Lebens entlehnt ist. — In der erstern Hinsicht sind der Gang der öffentlichen Angelegenheiten, der active Antheil der Bürger eines Staates an dem Bestehen, Fortschreiten und festern Begründen der vaterländischen Konstitution, die genaueste Kunde der positiven Gesetze und Rechte, so wie des Verhältnisses des Vaterlandes gegen das Ausland, und der ungetheilte, sichere Blick auf alles, was innerhalb des Organismus des Staates die einzelnen Theile desselben genauer mit einander verbinden, die Herrschaft des Rechts sicher stellen, den Partheienkampf niederschlagen und die allgemeine Wohlfahrt in allen Theilen der Staatsverwaltung erhöhen kann, die großen Gegenstände der profanen Rede, die zunächst in Republiken, zum Theil aber auch in beschränkten Monarchieen angebauet wird. — Das republikanische Griechenland und Rom hat die größten Muster in derselben aufzuweisen: und wenn gleich der Partheigeist und die Privatleidenschaft von der einen, und die Schmeichelei der Höflinge von der

andern Seite viele dieser Reden eingegeben haben, so fehlt es doch auch nicht an solchen, in welchen sich ein reiner und warmer Patriotismus, ein hohes Nationalgefühl, ein sicheres politisches Urtheil ausspricht, und die als bleibende Belege für den aufgestellten höhern politischen Standpunct dieser Reden angeführt werden können.

Zu den politischen Reden gehören theils die gerichtlichen (anklagenden und vertheidigenden), theils die eigentlichen Staats-Reden (von den Fürsten bei feierlichen Gelegenheiten, von Ministern und hohen Staatsbeamten, von Gesandten, von Parlamentsgliedern und Mitgliedern der einzelnen Staatskollegien und Tribunale ꝛc. gehalten; die Landtagsreden ꝛc. ꝛc.).

Unter den Griechen zeichneten sich hauptsächlich Antiphon (15 Reden), Andocides (4 Reden), Demosthenes (61 Reden und die Proömien zu 65 Reden), Aeschines (3 Reden), Lysias (34 Reden), Isokrates (21 Reden), Dinarchus (3 Reden) und Antisthenes als politische Redner aus. Vergl. Plutarchs Lebensbeschreibungen zehn griechischer Redner; *Cicero*, Brutus, s. de claris oratoribus, und Vies des anciens Orateurs grecs, avec des reflexions sur leur Eloquence, 2 Th. Paris 1752. — Unter den Römern: Cicero (59 Reden), Quinctilian (145 Declamationes). — Von den Franzosen, seit Ludwigs 14. Zeiten, haben sich mehrere in der gerichtlichen Beredsamkeit und in der Revolution mehrere als bedeutende politische Redner (Mirabeau, Sieyes ꝛc.) ausgezeichnet. In den neuesten

Zeiten einige Redner im Senate (François von Neufchateau ꝛc.) und im Tribunate (Carnot) ꝛc). — Unter den Britten: Pitt, Fox, Burke, Sheridan, Erskine u. a.

Zu den profanen Reden gehören auch die akademischen Reden, die Schulreden, die Lobreden (eloges), die Strohkranzreden u. s. w. Ihre Tendenz wird durch den nächstliegenden Zweck derselben bestimmt. — Unter den akademischen Reden zeichnet sich die Antrittsrede Schillers: was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte ꝛc. aus. — Gute Schulreden finden sich von F. Gedicke, Degen, Gurlitt, Lieberkühn, Niemeyer, Delbrück, Rötger, Göring, Starke u. a. Die Reden der Schüler und Abiturienten können nur als Probeversuche und Stylübungen angesehen werden. — Lobredner: Demosthenes, Gorgias, Isokrates, Lysias, Libanius, Themistius; Plinius der jüngere (Panegyricus in Trajanum Imperatorem); (Panegyrici veteres, ed. *Iaeger*, 2 Th. Nürnb. 1778 f. — Unter den Franzosen besonders die Lobreden der französischen Akademiker und Bossuets und Flechiers Trauerreden. — J. Jac. Engel, Lobrede auf den König (Friedrich 2.), im vierten Theile s. Schriften. — K. Wilh. Ramler, Gedächtnißrede auf B. Rode, Berl. 1798. — Nic. Fuß, Lobrede auf Euler. Bas. 1798. — Strohkranzrede in Trauß'schen's verm. Schriften, Chemnitz 1771. — Vergl. Sulzer's Theorie ꝛc. Th. 3, S. 282 ff.

Lateinische Reden von den Neuern: Scaliger († 1558 — Orat. bei seinen Briefen — Lugd. 1600); Melanchthon († 1560 — Declamationes 7 Th.); Muretus († 1585 — 23 Orat. Vened. 1583); Frischlin (Orationes, Argent. 1598); Justus Lipsius (8 Orat. Frf. 1608); — Morhof (Orat. Hamb. 1698); Gesner (Opuscula etc. 8 Th. 1743 ff.) —

Die Chrie ist eigentlich eine kürzere Rede. Die älteste Art der Chrieen nennt man, nach ihrem Erfinder Aphthonius, die aphthonianischen. Sie bestehen aus acht Theilen: Laus autoris, Paraphrasis, Aetiologia, Comparatum, Exemplum, Contrarium, Testimonium, Conclusio. Bei dieser Art von Reden muß nothwendig das Thema jedesmal der Ausspruch eines berühmten Mannes seyn; überhaupt findet in der Bestimmung aller dieser Erfordernisse zur Rede viel Willkühr statt. Schon ältere Redner fühlten dies, und beschränkten die Zahl der zur Chrie erforderlichen Momente. In neuern Zeiten dürfte der geläuterte Geschmack selbst auf gelehrten Schulen so weit fortgerückt seyn, daß man den Pedantismus aphthonianischer Chrieen nur selten finden möchte. — Wenigstens wird durch solche Exercitia kein Redner gebildet, und zu guten Stylübungen bietet die Logik und die Aesthetik an sich schon die Principien, in Hinsicht auf Korrectheit und Schönheit der Form, dar.

128.

Die Declamation (äußere Rhetorik).

Die Declamation ist, als Kunst, die Fertigkeit, stylistische Producte sinnlich vollkommen mündlich darzustellen; als Wissenschaft aber der Inbegriff der Regeln, wie man diese Fertigkeit erlangen kann. Jede Fertigkeit setzt Uebung, und zwar vielseitige Uebung voraus, mithin auch die Declamation. Sie ist eine Fertigkeit in der mündlichen Darstellung, und verlangt daher die möglichst höchste Gewandtheit und Ausbildung der Sprachfähigkeit (der Zunge). Da sie stylistische Producte sinnlich vollkommen darstellen soll; so muß sie die äußere Darstellung zu einem Ganzen erheben, dessen ästhetischer Charakter von musikalischen Principien abhängt, in wiefern die Theorie der Behandlung der menschlichen Stimme einen Theil der Musik ausmacht. Sollen aber durch die Declamation die stylistischen Producte sinnlich-vollkommen erscheinen; so müssen sie auch nach den Gesetzen des Wohlklanges bearbeitet seyn.

129.

Der Wohlklang.

Sprache ist an sich Musik; denn sie besteht aus Tönen, nur daß die Worte der Sprache artikulirte Töne, die musikalischen Laute aber reine Töne der Empfindung sind. Hier liegt denn auch der Grund der nahen Verwandtschaft der Poesie und Musik. In der Poesie sind die ange-

regten subjectiven Gefühle die unmittelbare Basis der Darstellung, und diese stehen mit den reinen Tönen der Empfindung, wie sie die Musik ausdrückt, in näherer Verbindung, als die Darstellung von Begriffen, welches das charakteristische Merkmal der Prosa ist. Deshalb stehet auch die Sprache der Beredsamkeit, welche die subjectiven Bestrebungen nach ihrer Vergesellschaftung mit analogen Gefühlen zeichnet, mit der Musik in einem nähern Zusammenhange, als die Prosa. Ueberhaupt grenzt die Sphäre der Phantasie näher an die Sphäre des Gefühls, als an die Sphäre des Verstandes; denn die reiche Bildersprache der Phantasie ist Musik in Worten, Ausdruck des innern Lebens im Gefühle, eines Lebens, das sich selbst im Medium der Sprache nicht verkennen läßt.

Beruht nun der musikalische Wohlklang auf der Harmonie der unartikulirten Töne; so muß der declamatorische Wohlklang in der Harmonie der artikulirten Töne bestehen. Je musikalischer daher ein Volk ist; desto größer werden die Forderungen desselben an seine Stylisten in Hinsicht auf den Wohlklang seyn; und je früher der Sinn für Musik bei ihm geweckt wurde, desto musikalischer werden auch die Wörter seiner Sprache erscheinen.

Ob nun gleich in einer existirenden Sprache der vorhandene Vorrath von Wörtern, wenn diese an sich wenig musikalisch gebildet seyn sollten, nach den Principien des Wohlklangs nicht umgeschaffen werden kann; so kann doch der Stylist, in Hinsicht auf die Verbindung und Vertheilung der einzelnen Wörter in den Perioden, und auf die Folge und den gegenseitigen Zusammenhang der einzelnen Perioden in den größern stylistischen Ganzen den

Gesetzen des Wohlklanges folgen. Diese Rücksicht wird sich aber überhaupt bei denen Völkern am meisten zeigen, welche eine öffentliche Beredsamkeit haben, da diese, ohne Berechnung des Vorrages für die declamatorische Darstellung, unmöglich sich ihrer Wirkung auf die menschlichen Gemüther versichern kann. Bei diesen Völkern wird denn auch selbst der Periodenbau in der Prosa durch die höhere Reife der Sprache der Beredsamkeit gewinnen.

Vergleichen wir in dieser Hinsicht die abendländischen Völker der neuern Zeit mit den Griechen und Römern; so verlieren wir viel bei der Parallele mit diesen. Die Sprache der Griechen und Römer bildete sich durch die Redner, welche die Verfassung derselben erzog, und welche durch die Macht der Beredsamkeit die Meinung und die Herzen der Menge fesselten. Nur England — und eine Zeitlang das republikanische Frankreich — haben in unsern Tagen die Beredsamkeit befördert. Bei den Teutschen ist sie ausschließend auf die geistliche Beredsamkeit eingeschränkt, und für die Kultivirung dieser wird in unsern höhern Erziehungsanstalten so wenig gethan, daß es beinahe ein Wunder ist, daß noch so viele gute und erträgliche Prediger existiren. Denn bis nicht der künftige Prediger frühzeitig im teutschen Style geübt und durch wöchentliche Declamationsübungen zum geläuterten Geschmacke in der Darstellung gebracht wird, muß es allezeit dem Zufalle überlassen bleiben, ob der im Lateinischen und Griechischen, so wie in der Dogmatik und Kirchengeschichte sorgfältig geprüfte und wohlbestandene Kandidat seine Zuhörer von der Kanzel herab mit fremden Ideen und

in dem schläfrigsten Tone, oder mit der widrig exaltirten Declamation, oder mit den Resultaten seiner eignen geistigen Kraft und nach den Gesetzen einer richtigen Declamation unterhält. — Wir, die wir so viel Werth auf die Alten legen, wollen wir denn nicht auch die Mittel, wodurch sich ihre Redner bildeten, in unsre Lehranstalten aufnehmen?

130.

Fortsetzung.

Der Wohlklang ist an zwei Bedingungen gebunden, an den Klang und an den Numerus.

1) Der Klang beruht theils auf den einzelnen Sylben und Wörtern; theils auf ihrer Stellung in dem rhetorischen Ganzen. —

Ob nun gleich der Stylist, und folglich auch der Redner nicht im Stande ist, die Wörter selbst, welche einmal in der Sprache vorhanden sind, zu verändern; so steht ihm doch nicht selten die Wahl der Wörter frei. Hier soll er nun dasjenige Wort wählen, das an sich schon wohlklingend ist, und die Eigenschaft des Wohlklanges auch nicht in seiner Verbindung mit andern Wörtern verliert. Hauptsächlich muß er darauf sehen, daß der declamatorische Accent (der zur Bezeichnung des Hauptwortes in einem Satze dient) nicht auf Wörter zu stehen komme, welchen der Wohlklang fehlet. Dies ist aber bei Wörtern der Fall, die von harter und schwerer Aussprache sind.

Die Härte ist also das erste, was gegen den Wohlklang streitet. Sie rührt, in wiefern sie die einzelnen Töne betrifft, gewöhnlich von der Häufung der Consonanten in den Wörtern her, besonders derer, welche schwer auszusprechen sind. Da nun die Melodie der Aussprache von der Menge der Vokale abhängig ist; so muß bei dem Wohlklange hauptsächlich darauf gesehen werden, daß die Vokale und Consonanten in den gewählten Wörtern in einem richtigen Verhältnisse stehen. Es dürfen also, wo möglich, die Consonanten überhaupt nicht gehäuft werden, besonders aber darf ein und derselbe Consonant nicht zu oft hinter einander folgen. Eben so wird der Wohlklang unterbrochen durch die zu häufige Stellung einsylbiger Wörter nach einander, deren Aussprache mit Schwierigkeiten verbunden ist, durch die Hinweglassung der Vokale entweder in der Mitte, oder am Ende der Wörter, und durch Zusammenziehungen der Sylben, wenn auch gleich die gemeine Aussprache darauf hinführen sollte. Die Härte wird aber auch durch viele zusammengesetzte Wörter befördert, die für die Aussprache mit Schwierigkeiten verbunden sind.

Gegen den Wohlklang streitet ferner der Gleichklang, wo mehrere nahe auf einander folgende Wörter, ohne daß es der stylistische Zusammenhang verlangt, einerlei Klang haben. Dieser Gleichklang findet sowohl in der nahen Folge einzelner Buchstaben und Sylben, als ganzer Wörter statt. In der letztern Hinsicht zeigt er sich, wenn zu viele Wörter von gleicher Sylbenlänge auf einander folgen; oder wenn mehrere Wörter dieselben Endsylben haben; oder wenn dieselben Wörter oft hinter einander gebraucht

werden; oder auch, wenn in der Prosa durch Nachlässigkeit zufällige Reime in nahe stehenden Wörtern entstehen.

Gegen den Wohlklang verstößt aber auch die Eintönigkeit (Monotonie), wenn die Wörter einander sowohl in der Länge, als in dem Sylbenmaase zu sehr ähnlich sind. Dies ist aber der Fall, wenn mehrere vielsylbige Wörter auf einander folgen; wenn man dieselbe Conjunction (z. B. und, also, auch) beständig wiederhohlt, und wenn man einerlei Form in der Periodirung beständig gebraucht. —

Daß übrigens der Klang der Wörter nicht, wie bei der Musik, blos von dem Schalle abhängt, sondern auch von dem Sinne derselben unterstützt, und durch denselben manches Mißverhältniß des ersten gehoben wird, versteht sich von selbst.

2) Der Numerus, der sehr verschieden ist vom Rhythmus in der Poesie, ist der Wohlklang, sobald er auf ganze Sätze und Perioden ausgedehnt wird. Er beruht dann auf dem Ebenmaas aller einzelnen Theile einer Rede für die declamatorische Darstellung. Dahin gehört denn diejenige Stellung und Vertheilung der einzelnen Glieder und Theile einer Rede, nach welcher dieselbe, in Hinsicht auf das Ebenmaas aller ihrer Abschnitte, für das Ohr ein wohlklingendes Ganze bildet. Besonders muß in den Perioden der Numerus sorgfältig für die Schlußworte berechnet werden.

Inwiefern durch den Numerus der ästhetische Periodenbau begründet wird; in sofern stehet er dem grammatischen und logischen gegenüber. Denn es können die einzelnen Wörter und Glieder einer Rede sehr richtig nach dem Syntaxe und nach der Logik auf einander folgen, und doch kann das Ganze nicht wohlklingend seyn. So wenig nun auch die grammatische und logische Richtigkeit dem Numerus aufgeopfert werden darf; so gewiß hat es doch der geschickte Redner in den meisten Fällen in seiner Gewalt, den ästhetischen Periodenbau mit dem grammatischen und logischen in Verbindung zu bringen.

Der Numerus betrifft aber nicht allein den Wohlklang in den einzelnen Perioden; er muß auch auf dem Ebenmaase in der Verbindung und dem Zusammenhange aller der Perioden beruhen, welche das Ganze einer Rede ausmachen. „Dem Redner könnte die Einrichtung eines vollkommenen Tonstückes *) zum besten Beispiele einer Rede dienen, um ihr sowohl in einzelnen Theilen, als im Ganzen einen guten Numerus zu geben. Das ganze Tonstück besteht aus wenig Hauptttheilen, oder Hauptabschnitten, die in Ansehung der Länge ein gutes Verhältniß unter sich haben. Jeder Hauptthell besteht aus etlichen Abschnitten, deren einige mehr, andere weniger Takte begreifen, ebenfalls in guten Verhältnissen der Länge oder Größe; die Abschnitte bestehen aus kleinen Einschnitten, bald von zwei, bald von drei und vier Takten. Dieses dient zum Muster des Ebenmaases. Dann herrscht im Ganzen ein Hauptton, der

*) Sulzers Theorie ꝛc. Th. 3, S. 534.

gleich vom Anfange dem Gehöre eingeprägt wird. Jeder Haupttheil hat wieder seinen besondern Ton, der aber gegen den Haupt:on nicht zu stark abstechen muß; in kleinern Abschnitten gehet auch dieser, aber nur auf kurze Zeit, in andere Töne, davon die, welche sich vom Haupttone am meisten entfernen, nur kurz und vorübergehend vorkommen, so daß bei dieser Mannigfaltigkeit der Töne der Haupton doch immer herrschend bleibt. — Man hat über den Numerus nirgends mehr raffinirt, als in der Musik. Darum würde dem Redner die genaue Kenntniß der besten Einrichtung eines Tonstücks die Beobachtung desselben sehr erleichtern."

Hauptsächlich muß man aber den prosaischen Numerus von dem poetischen Rhythmus unterscheiden, der unter ähnlichen Verhältnissen in den folgenden Zeilen (es mögen Reime, oder Hexameter, oder Jamben ꝛc. seyn) wieder kommt, statt daß beim Numerus eine beständige Abwechslung zwischen langen und kurzen Wörtern, und zwischen den einzelnen Theilen einer Periode herrschen muß. —

131.

Bedingungen der guten Declamation.

Zur Declamation, d. h. zum sinnlich vollkommenen mündlichen Ausdrucke des rhetorischen Products, gehört zunächst eine Darstellung, welche dem Inhalte der Rede, d. k. dem Charakter des ganzen stylistischen Products, völlig angemessen ist.

Die gute Declamation verlangt daher zuerst ein vielseitiges und geschmeidiges Organ, und einen Umfang der Stimme, durch welchen man im Stande ist, hohe und tiefe, starke und schwache, sanfte und rauhe, feste und schwankende Töne hervorzubringen. So gewiß nun dieses glückliche Organ an sich ein Geschenk der Natur ist; so gewiß kann doch auch durch sorgfältige Anstrengung, durch Uebung und Gewöhnung, ein an sich unbiegsames, rauhes und fehlerhaftes Organ allmählig verbessert und veredelt werden. — Doch selbst das glücklichste Organ würde nicht für die declamatorische Darstellung taugen, wenn nicht eine ununterbrochene und zweckmäßige Uebung und Bildung desselben die natürlichen Anlagen unterstützte. Zu dieser Uebung und Bildung des Organs gehöret aber eine laute, deutliche und reine Aussprache, wo man die einzelnen Buchstaben (besonders die Vokale) Sylben und Wörter genau unterscheiden kann, wo nichts verschluckt, nichts durch die Aussprache verdunkelt wird, sondern jedes Wort, genau von allen übrigen unterschieden, dennoch in seiner stylistischen Geltung und Bedeutung bestimmt erscheint, so daß weder eine zu große Eilfertigkeit und Hastigkeit, noch eine zu gedehnte Langsamkeit den Eindruck des Ganzen unterdrückt. Nur dieses laute, deutliche und reine Aussprechen befördert die Verständlichkeit und das Auffassen des Sinnes. — Aber eben so wichtig ist für dieses letztere eine natürliche Declamation, die alles Gezwungene, Affectirte und Uebertriebene von sich entfernt, und sich genau an den Gegenstand anschmiegt, der dargestellt werden soll. — Dazu muß die Belebung des Vortrages kommen, wo man die Töne der Stimme so abwechseln läßt, und den Accent jedesmal nach dem Sinne der Rede so legt, daß bei dem Zu-

hörer das Interesse für die Darstellung nicht nur geweckt, sondern bis ans Ende derselben ungetheilt erhalten wird. — An alle diese Eigenschaften der Darstellung schließt sich der gefühlvolle Vortrag an, der durch die Stimme die innere Theilnahme des Darstellenden an dem Gegenstande errathen läßt, und um so unwiderstehlicher auf die Zuhörer wirkt, je weniger ein Anstrich von erkünsteltem Gefühle, oder von Affectation und Uebertreibung sich in denselben mischt.

In Hinsicht auf den darzustellenden Stoff selbst aber muß der Declamator die angemessene Form zu finden wissen. So wie in der Musik für die Darstellung eines Gegenstandes immer nur eine gewisse Tonart ausschließend sich eignet, wo durch das Transponiren in eine andere der Effect selbst größtentheils verloren geht, und wieder für die Darstellung nur eine gewisse Tactart (Mensur) passend ist; so ist es auch in der Declamation. Die große Kunst des Declamators besteht in der Sicherheit, mit welcher er den schicklichsten Ton für die Darstellung findet, diesen, als Haupt- und Grundton, beibehält, und ihn in der, der Musik in den Vierteln, Achteln ꝛc. nachgebildeten, Schattirung und Kolorirung der einzelnen Sätze, Wörter und Sylben, nach einer langsamern oder geschwindern Bewegung, mit allen in den einzelnen Theilen des darzustellenden Stoffes begründeten Ausweichungen der Stimme aus dem Grundtone, gleichsam musikalisch durchführt. Von diesem Grundtone muß die ganze Melodie für die Darstellung ausgehen, und das Zeitmaas für die Darstellung, die geschwindere oder langsamere Bewegung der Stimme in der Folge der Worte und Sätze auf einander, muß völlig dem

Gegenstande der Darstellung angemessen seyn. Eben so, wie in der Musik, Piano und Forte wechseln, muß auch die Stimme des Declamators in der Darstellung nüanciren, und die Stärke und Schwäche richtig und abwechselnd vertheilen. Daran schließt sich die Betonung (Accentuation), oder das richtige Legen und Halten des Accents an, wovon das musikalische Leben und die freiere Bewegung der declamatorischen Darstellung abhängt. Jedes Wort hat nämlich eine Sylbe, welche als die wichtigste den Ton erhält. Dies ist der Wortaccent. Höher aber steht der declamatorische Accent, der in jedem stylistischen Zusammenhange (in jeder Periode) zuerst das Hauptwort, und dann die wichtigern Nebenwörter aushebt, um das erstere durch die Betonung besonders, und die andern vermittelst des Accents verhältnißmäßig zu bezeichnen. Dadurch wird in der Declamation dasselbe bewirkt, was in der Mahlerei die Vertheilung von Licht und Schatten hervorbringt.

Ist es nun schon mit Schwierigkeiten verbunden, das jedesmal in der Seele unmittelbar vorhandene Gefühl durch diejenigen Redetöne darzustellen, welche demselben am angemessensten sind, da so oft Erziehung und Gewohnheit entweder gewisse Fehler der Sprachorgane nicht ablegen, oder sogar gewisse fehlerhafte Manieren für den Vortrag (z. B. einen singenden Ton; das Verschlucken gewisser Sylben; das schnelle Sinken der Stimme gegen den Schluß der Perioden ꝛc.) annehmen lassen; so muß es noch schwieriger seyn, sich für den Vortrag eines rhetorischen Products, dessen Charakter eine in uns itzt nicht vorhandene Stimmung und Empfindung ausspricht, in diejenige Stimmung zu versetzen, welche demselben anpaßt. Freilich enthält jedes dar-

zustellende Product den Ausdruck der Vorstellungen und Gefühle einer menschlichen Seele; aber wer vermag es, sogleich sich in die ganze Umgebung der Verhältnisse zu versetzen, durch welche jener Ausdruck im rhetorischen Producte veranlaßt wurde. Allerdings ist es entweder die Sprache der Ueberzeugung, oder des Gefühls, oder der Leidenschaften, welche in dem darzustellenden Producte enthalten ist; aber wie schwer ist es, einem andern Wesen nachzuempfinden, oder selbst wieder den Grundton, der in der Seele beim Niederschreiben angeregt war, anzufachen, und so in der Darstellung durch Redetöne eben den Ausdruck zu treffen, welcher der einzig passende für dieses Product ist! Und dennoch ist es nur diese Belebung des todten Buchstabens, wodurch Geist, Kraft und Haltung in die declamatorische Darstellung kommt.

(Daß man in der Anwendung der Theorie der Musik auf die Declamation nicht zu weit gehen müsse, versteht sich fast von selbst; denn alletdings ist die Tonleiter der Declamation von der musikallschen verschieden, obgleich derselben analog. Sehr richtig sagt Wedag (in dem kurzgef. Handwörterb. über die schönen Künste, Leipz. 1794, Th. 1, S. 249 ff. unter dem Artikel: Charakter) von der erstern: „Sie hat weder einen so weiten Umfang, noch erlaubt sie auch ein so plötzliches Ueberspringen aus einem musikalischen Tone in den andern, wie z. B. das Singen. Ihre Töne grenzen ungemein nahe und unmerklich an einander, und unterscheiden sich mehr durch die Gegend des Mundes und der Zunge, durch den Punct der Kehle, wo man anschlägt, als durch den höhern

oder niedrigern Ton, worauf es im Gesange ankommt." — Eine Scala der Declamation hat Schocher in der Abhandlung aufgestellt: Soll die Rede auf immer ein dunkler Gesang bleiben? Leipz. 1791. Er behauptet, daß in den fünf Vocalen, und zwar in folgender Ordnung derselben: u, o, e, a, i, die Tonleiter der menschlichen Sprachstimme enthalten sey. v. Kempelen, in dem Mechanismus der menschl. Sprache, behauptet dasselbe, nur läßt er die Vocale anders auf einander folgen, u, o, a, e, i; — Löbel (kurzgef. Handwörterb. Th. 1, S. 294 ff. unter dem Artikel: Declamation) erinnert sehr wahr, daß sich, vermittelst einer solchen Scala, 1) für das Gebiet, oder die Regionen der menschlichen Sprechstimme, innerhalb welcher sich dieselbe während der Rede halten muß; 2) für die Natur der verschiedenen Glieder einer Periode, welche bald einen unvollkommenen, bald einen halbvollkommnen, bald einen vollkommnen Sinn enthalten; 3) für die Gradationen, der wahre Ausdruck mit Sicherheit und Gewißheit finden lasse. — Fr. Rambach, in s. Fragmenten über Declamation folgt ebenfalls den Schocherschen Grundsätzen.)

132.

Fortsetzung.

Wenn es das Hauptprincip der Declamation bleibt, daß sie mit dem in dem stylistischen Producte dargestellten Gegenstande so viel als möglich übereinstimmen müsse; so setzt

sie eine sorgfältige Kenntniß der stylistischen Stoffe voraus, um für jeden derselben den rechten Ton zu treffen. Anders muß nämlich eine Fabel, anders eine Ode, anders eine Predigt ꝛc. declamirt werden. In jeder Hinsicht muß aber durch die Declamation der Eindruck des darzustellenden Gegenstandes nicht vermindert, sondern erhöhet werden. Deshalb muß man das zu declamirende Fragment vorher sorgfältig lesen und studiren, um theils zu wissen, welche Modulation der Stimme demselben am anpassendsten sey, theils aber auch die Haltung des Ganzen, und die Vertheilung von Licht und Schatten im Voraus genau zu berechnen, und die Pausen, so wie das Steigen und Sinken der Stimme darnach gehörig zu vertheilen. — Hauptsächlich muß man sich vor Verirrungen in der declamatorischen Mahlerei bewahren. Es giebt allerdings eine Nachahmung hörbarer Objecte durch die Stimme, welche nicht selten von Wirkung ist; allein sie hat ihre Grenzen nicht nur innerhalb der Bedingungen des Darstellbaren selbst, sondern auch innerhalb der Bedingungen der Würde und des Anstandes, welche von keiner declamatorischen Darstellung getrennt werden dürfen. Das Hauptgesetz für alle malerische Declamation ist also Natürlichkeit, und mit ihr steht das freie Leben und Wirken innerhalb der bestimmt arrondirten Sphäre der declamatorischen Darstellung in der genauesten Verbindung. —

Hauptsächlich aber muß der Declamator den Unterschied berücksichtigen, ob er in seiner eignen, oder in einer fremden Person auftritt. In dem letztern Falle ist er Schauspieler, er stehe auf der Bühne, oder nicht, und er muß den fremden Charakter mit der größten Wahrheit, Stärke und Lebhaftigkeit zeichnen. In dem erstern Falle,

wenn er in seiner eignen Person auftritt, sind es entweder auch seine eignen Gedanken, welche er einer Versammlung mittheilt, dann ist er Redner; oder es sind fremde, welche er derselben gleichsam erzählt, um sie damit zu unterhalten, dann ist er Vorleser. — So sehr der Schauspieler bemüht seyn muß, seine Persönlichkeit zu verläugnen; so sehr muß sich hingegen der Redner bestreben, sie überall rein und von allem Fremdartigen abgesondert zu erhalten. Das Uebrige hängt von der Beschaffenheit der Zuhörer und von der Beschaffenheit und dem Zwecke der Rede ab. Da aber jeder Redner als Mann von Bildung und Geschmack, und mit einem gewissen Grade von Achtung gegen seine Zuhörer auftritt; so darf er sich selbst den Ausbrüchen seiner eignen Leidenschaft nur in so fern überlassen, in wiefern sich dieselben mit seinem eignen Charakter vertragen. Der Vorleser endlich muß sich schon deswegen, weil er sich nicht der vollen Geberdensprache bedienen kann, mehr auf Skizzirung der Gefühle einschränken, als vollkommene Darstellungen derselben liefern, obwohl der Grad der Lebhaftigkeit seines Ausdruckes im Allgemeinen nicht bestimmt werden kann, da er ganz von individuellen Verhältnissen abhängt.

133.

Literatur der Declamation.

Nic. *Frischlin*, methodus declamandi. Strasb. 1606.

Pet. *Francius*, de ratione declamandi. Amsterd. 1696.

L. *Riccoboni*, pensées sur la déclamation. Paris. 1738.

I. *Mason*, essais on elocution or pronounciation. Lond. 1761. (2te Aufl.)

Th. *Sheridan*, course of lectures on elocution. Lond. 1762. — Lectures on the art of reading 1787 f. 2 Th. überf. von D. Löbel: über die Declamation oder den mündlichen Vortrag in Prosa und Versen. Nach dem Engl. mit Zusätzen. 2 Th. Leipz. 1793.

I. *Walker*, elements of elocution or lectures on the art of reading. 2 Th. Lond. 1781. — Rhetorical grammar or course of lessons in elocution. 1784. — Melody of speaking delineated or elocution thaught like music by visible sings, adapted to the tones, etc. 1787.

W. v. Kempelen, Mechanismus der teutschen Sprache, nebst Beschreibung seiner Maschine. Wien 1791.

F. H. Lindemann, Accentuationssystem der teutschen Sprache. Hannov. 1797.

Klopstock, über Sprache und Dichtkunst. Hamb. 1779.

H. W. v. Gerstenberg, ob die Accentuation der Aussprache vom Sylbenmaase abhängen könne? im Genius der Zeit, 1795, St. 6, S. 177 ff.

R. G. Löbel, Anleitung zur Bildung des mündlichen Vortrages für geistliche und weltliche Redner. Leipz. 1793.

Von Löbel sind auch in dem kurzgef. Handwörterbuche über die sch. Künste die Artikel: Affect (Th. 1, S. 23 ff.); Ausdruck (Th. 1, S. 86 ff.); Declamation (Th. 1, S. 294 ff.); Accent (Th. 1, S. 10 ff.); — von Wedag der Artikel: Charakter in der Declamation (Th. 1, S. 248 ff.).

J. C. F. Rellstab, Versuch über die Vereinigung der musikalischen und oratorischen Declamation. Berl. 1786.

H. G. B. Franke, über Declamation, 2 Theile. Götting. 1789 u. 1794. ist etwas zu weitschweifig.

C. G. Schocher, Soll die Rede auf immer ein dunkler Gesang bleiben, oder können ihre Arten, Gänge und Beugungen nicht anschaulich gemacht, und nach Art der Tonkunst gezeichnet werden? Leipz. 1791.

Von der Declamation, in C. F. Bahrdt's Rhetorik für geistliche Redner (2te Aufl. v. J. D. Büchling) S. 222 ff. — u. Steinbart's Anleitung zur Kanzelberedsamkeit S. 156 ff. Züllich. 1779.

(H. H. Cludius) Grundriß der körperlichen Beredsamkeit, für Liebhaber der schönen Künste, Redner und Schauspieler; Hamb. 1792.

J. G. D. Schmiedtgen, Versuch über die Euphonie, oder den Wohllaut auf der Kanzel. Leipz. 1794.

J. G. Pfannenberg, über rednerische Action, mit Beispielen. Leipz. 1796.

Fr. Rambach, Fragmente über Declamation, 2 Stücke, Berl. 1800 ff.

D. F. Bielfeld, über die Declamation als Wissenschaft, mit Beispielen, oder psychologische Entwickelung der Laute und Töne, nebst ihrer practischen Anwendung. Hamb. 1807.

C. R(ose) Kritik der äußerlichen Beredsamkeit, mit Beispielen belegt. Elberfeld 1800.

Purebert, über den mündlichen Vortrag des Redners, Salzb. 1802.

G. F. Ballhorn, Ueber Declamation in medicinischer und diätetischer Hinsicht. Hannov. 1802.

Sprache, als reiner Ton und Näherung zur Musik betrachtet, in Bernhardi's Sprachlehre, Th. 2, S. 243 ff., ein sehr wichtiger Abschnitt.

3) Tonkunst.

134.

Wesen der Tonkunst.

Das Wesen der Tonkunst besteht in der versinnlichten und veredelten Darstellung des jedem innern Gefühle eigenthümlichen Tones oder lautwerdenden Ausdruckes. Jedes unsrer Gefühle hat seinen eigenthümlichen Ton, durch den es sich ankündiget und äußert. Das Thier, dem bloß die Empfindung, nicht aber das Gefühlsvermögen zu Theil wurde, drückt, mit Ausnahme mehrerer Gesangvögel, deren Töne sich der Modulation der Menschenstimme nähern, seine Empfindung roh und unveredelt durch Laute aus; der Mensch aber vermag der Darstellung derselben Anmuth, Reinheit, Ebenmaas und Vollendung zu geben. — Soll also die Tonkunst ihrem Wesen angemessen seyn und ihren Zweck erfüllen; so muß sie ein Wiederhall des im Gefühle angeregten Tones, sie muß ein treuer Ausdruck der innern Zustände des Gefühlsvermögens, und der Folge, des Wechsels, der Verbindung und des Ineinanderflie-

stens der menschlichen Gefühle seyn. Jede äußere Musik muß erst Musik in unserm Innern seyn.

135.

Tonkunst, als Kunst der Zeit.

Obgleich die Töne im Raume gebildet werden, inwiefern die Luft, die sie erzeugt, sich im Raume ausdehnt; so gehört doch die Tonkunst ausschließend zu den Künsten der Zeit, da die Töne nicht neben einander, sondern nach einander sinnlich erscheinen und wahrgenommen werden, indem sie bald länger, bald kürzer dauern, bald mit einander wechseln, bald sich verändern und verschwinden, ohne daß den Tönen Gestalt und Ortsveränderung beigelegt werden kann. Ihre Erscheinung ist nicht körperlich, sondern unsichtbar; das Beharrliche kann durch sie nur vermittelst der Wiederhohlung des Aehnlichen und Gleichen dargestellt werden, denn ihr Charakter beruht auf einem unaufhaltbaren Wechsel des Entstehens, Zunehmens, Abnehmens und Verschwindens.

136.

Verwandtschaft der Tonkunst und Dichtkunst.

Unter allen Künsten sind sich keine näher verwandt, als Musik und Poesie. Beide stammen unmittelbar aus dem Gefühlsvermögen; beide stellen die Zustände desselben dar; beide sprechen unmittelbar das Gefühl an. Ihre Verschiedenheit hängt nur davon ab, daß die Musik an sich durch unartikulirte (d. i. durch kein Sprachorgan gebrochene

und gegliederte, sondern blos durch den Klang kennbare), die Poesie durch artikulirte Töne darstellt, außer wenn in der Gesangkunst Musik und Poesie zu einer Totalwirkung zusammentreffen.

Wegen jenes Ursprunges beider Künste im Gefühle, und wegen ihres gemeinsamen Mediums der Darstellung, bringen sie auch in dem Menschen analoge Wirkungen hervor. Dann aber, wenn die Musik Leidenschaften zeichnet und schildert, nähert sie sich den Wirkungen der Sprache der Beredsamkeit, weil sie dann nicht unmittelbar und rein das innere Gefühl wieder giebt, sondern ein Gefühl, das durch erregte Triebe und Leidenschaften in Bewegung gesetzt ist, und sich mit den verwandten Zuständen des Bestrebungsvermögens vergesellschaftet.

137.

Tonkunst, als Kunst überhaupt.

Nicht die Töne und Laute, als solche, sind schön; denn der einzelne Ton und Laut kann höchstens einen sinnlichen Reiz in den Organen, aber kein Interesse der geistigen Vermögen, kein reines Wohlgefallen an denselben, keine Erschütterung und höhere Bewegung des Gefühls hervorbringen. Die Schönheit der Werke der Tonkunst hängt also einzig von der productiven Kraft des Künstlers in der Bestimmung der Aufeinanderfolge, des Wechsels und der Verbindung der Töne ab, durch welche ein freies Spiel der Phantasie, und eine tiefe Bewegung und Erschütterung des Gefühls, gleichzeitig mit dem wohl-

thuenden sinnlichen Reize in den Gehörorganen, hervorgebracht wird.

138.

Melodie und Harmonie.

Die Melodie besteht in dem von dem Tonkünstler frei dargestellten Verhältnisse der Aufeinanderfolge der Töne des in ihm angeregten Gefühls. Je eigenthümlicher ihm also der Grundton seines Gefühls ist; desto mehr Neuheit und Originalität wird die Melodie, der Nachhall der innern Bewegung und Stimmung, an sich tragen, denn der Gang und Fluß der Melodie muß der Folge der einzelnen Zustände im menschlichen Gefühlsvermögen entsprechen. Deshalb können auch die Uebergänge in der Melodie nur selten gewaltsam seyn, da die menschlichen Gefühle an sich unmerklich in einander übergehen und verschmelzen, und nur, bei einer höhern Erschütterung von außen oder von innen, mit stärkerer Macht in einander greifen, indem die entferntern sich sogleich, ohne den Eintritt der vermittelnden Gefühle, berühren. Das Hauptgefühl in der Seele des Tonkünstlers giebt das Thema der Melodie an, um welches sich, in ausweichenden Richtungen, die verwandten Gefühle, dargestellt in analogen Modulationen, bewegen. Nur durch die befriedigende Darstellung des ganzen Kreises der mit dem Hauptgefühle verwandten Gefühle wird die Melodie vollendet.

Die Harmonie, im Gegensatze der Melodie, bezeichnet die gleichzeitige Vereinigung verschiedener Töne, und die mit dem Flusse der Melodie fortschrei-

tende Folge dieser Vereinigung nach den unveränderlichen, in der Natur und in den Verhältnissen der Töne selbst begründeten, Regeln ihrer Verbindung zum Gleichgewichte unter sich selbst und zur Vollendung des musikalischen Ganzen als einer ästhetischen Einheit. Durch die Harmonie werden also die isolirten Folgen der einzelnen begleitenden Töne, Stimmen und Instrumente, mit der hervorgehobenen Grundmelodie, dem Hauptthema der darzustellenden Gefühle, ausgeglichen und in einen solchen Zusammenhang gebracht, daß die Grundmelodie nicht nur nicht verdunkelt, sondern nach ihrer Verwandtschaft mit analogen Gefühlen und nach ihrer ganzen Umgebung in der Sphäre der Töne ästhetisch vollendet dargestellt wird.

139.

Musikalischer Rhythmus und musikalisches Zeitmaas.

Die Darstellung der Melodie geschieht nach einem musikalischen Rhythmus, dem Princip des musikalischen Zeitmaases, durch welches die Abtheilung der Melodie in längere oder kürzere Abschnitte, und das Verhältniß dieser Theile unter sich selbst zu einem rhythmischen Ganzen bestimmt wird. Das Zeitmaas selbst hängt von dem langsamen oder geschwinden Fortschreiten der durch die Melodie darzustellenden Gefühle ab; denn die musikalische Bezeichnung der Gefühle nach Tacten, halben Tacten, Vierteln, Achteln, durchgehenden Noten, Pausen u. s. w. entspringt an sich aus dem Verhältnisse der darzustellenden subjectiven Gefühle zu sich selbst, so wie die Wahl des gera-

den oder ungeraden Tactes, und der aus ihnen hervorgehenden besondern Tactarten ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$) nicht gleichgültig, sondern von den darzustellenden Gefühlen abhängig ist. Ernst, Festigkeit, Ruhe und Pathos liegt im geraden Tacte; Lebhaftigkeit, Leichtigkeit, Frohsinn, zugleich aber auch der Drang der Leidenschaften spricht zu uns im ungeraden Tacte ($\frac{3}{4}$), und so wie alle andere Tactarten Untergattungen dieser beiden Hauptgattungen sind; so schattiren sich auch die menschlichen Gefühle in denselben nach vielfach verschiedenen Modifikationen. In der Darstellung eines musikalischen Products muß daher die von dem Tonkünstler angegebene Mensur, als das Princip der Bewegung, angenommen und festgehalten werden, wenn anders das musikalische Product im Geiste des Komponisten dargestellt werden soll. — So wie nämlich in der Sprache — dem Inbegriffe der artikulirten Töne — das Verhältniß der langen und kurzen Sylben und Wörter gegen einander genau beobachtet, und für die ganze Darstellung eine bestimmte Mensur angenommen und durchgeführt werden muß, wenn das stylistische Ganze declamatorisch dargestellt werden soll; so kann auch jedes musikalische Product nur durch das richtige Treffen und Festhalten des vorgeschriebenen Tempo und der aus demselben entspringenden Eintheilung des Ganzen in Tacte ästhetisch vollendet erscheinen.

Der Rhythmus ist freilich an sich nur mechanisch; aber er wirkt schon dadurch viel, daß er das Medium ist, den Muth zu befeuern und den Schritt zu beflügeln, z. B. bei der kriegerischen Trommel, bei dem eintönigen Tambourin zum Tanze u. s. w. Zuletzt führet der

ganze Mechanismus des Rhythmus auf die einfachsten Momente der Zeiteintheilung — ∪ und ∪ —, auf ein Sinken und ein Steigen zurück, in welchen die ersten Elemente aller zusammengesetzten und größern Tacte in der Musik, aller Tanzschritte und aller prosodischen Sylbenfüße gleichmäßig begründet sind. Das, was diese Momente des Rhythmus mit unsern Gefühlen in Verbindung bringt, ist, daß, nach der Eintheilung aller unsrer Gefühle in starke und schwache (oder in feurige und sanfte), der steigende Rhythmus den erstern, der sinkende aber den zweiten entspricht, und in der Darstellung dieser Gefühle festgehalten werden muß. — Da nun aus der mannigfaltigen Mischung der einfachen Zeitfolgen sehr viele zusammengesetzte Rhythmen hervorgehen, die insgesammt nach der Verschiedenheit ihrer Größe und ihrer Beschaffenheit sehr verschiedenartige Charaktere haben; so findet dabei eine Wahl statt, die durch nichts, als durch ihre Uebereinstimmung mit dem Gefühle, dessen Ausdruck in dem schönen Ganzen herrschen soll, gerechtfertigt werden kann. (Vergl. Eberhards Aesthetik, Th. 3, S. 73 ff.)

So wie es rhetorische Figuren giebt, so giebt es auch musikalische Figuren, durch welche die musikalische Versinnlichung der Gefühle erhöht und verstärkt wird; nur dürfen diese musikalischen Figuren eben so wenig gehäuft und übertrieben werden, wie die rhetorischen in der Sprache der Poesie und Beredsamkeit. Zu ihnen gehören der Vorschlag, der Mortend, der Triller, der Doppelschlag, die Cadenz und

Fermate. — Näher wird der Ausdruck und Vortrag eines musikalischen Stückes durch das Crescendo (<), Forte, Fortissimo, Decrescendo (>), Piano, Pianissimo, durch das Diminuendo, Calando (allmählige Verstärkung des Tones), Mortando (das Dahinsterben des Tones), Ligato (⌒ Verbinden der Töne), Staccato (abgestoßene oder punctirte Töne), Pizzicato (nur bei einigen Instrumenten), Dolce, Amoroso, Furioso ꝛc. bestimmt. Von ihnen hängt das Kolorit des Vortrages ab. — Die Mensur hat in dem Presto und Adagio ihre beiden Extremen. Die Lebhaftigkeit erhöht sich allmählig von dem ernsten und feierlichen Gange des Adagio zum Largo, zum Andante, und steigt in dem Allegro bis zum Presto. Das Larghetto, Andantino und Allegretto sind nur die Mittel- und Seitenlinien jener angegebenen Hauptmensuren. —

140.

Charakter der Töne.

Es ist nicht gleichgültig, welchen Ton man als Grundton für ein musikalisches Product wählt; denn schon ohne die von ihm möglichen Ausweichungen in andere verwandte Töne hat jeder Ton an sich einen bestimmten Charakter, der uns unmittelbar anspricht, wenn wir denselben hören. So eignen sich im Ganzen die Töne mit Kreuzen in der Vorzeichnung zum Ausdrucke froher, lebhafter und starker Gefühle, die Töne mit ♭ in der Vorzeichnung

aber zum Ausdrucke sanfter, rührender und melancholischer Gefühle.

Es stehe hier eine sehr wahre, nur bisweilen etwas zu pretiös ausgesprochene, Charakteristik der Töne aus Schubart's Aesthetik der Tonkunst S. 377 ff.

C dur; sein Charakter ist: Unschuld, Einfalt, Naivetät, Kindersprache ꝛc.

A moll, fromme Weiblichkeit und Weichheit des Charakters.

F dur, Gefälligkeit und Ruhe.

D moll, schwermüthige Weiblichkeit, die Spleen und Dünste brütet.

B dur, heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehnen nach einer bessern Welt.

G moll, Mißvergnügen, Unbehaglichkeit, Zürnen über einen verunglückten Plan; mißmuthiges Nagen am Gebiß; mit einem Worte, Groll und Unlust.

ES dur, der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott; durch seine drei B, die heilige Trias ausdrückend.

C moll, Liebeserklärung, und zugleich Klage der unglücklichen Liebe. — Jedes Schmachten, Sehnen, Seufzen der liebetrunkenen Seele liegt in diesem Tone.

As dur, der Gräberton. Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegen in seinem Umfange.

F moll, tiefe Schwermuth, Leichenklage, Jammergeächz, und grabverlangende Sehnsucht.

Des dur. Ein schielender Ton, ausartend in Leid und Wonne. Lachen kann er nicht, aber lächeln; heulen kann er nicht, aber wenigstens das Weinen grimassiren. — Man kann sonach nur seltene Charaktere und Empfindungen in diesen Ton verlegen.

B moll. Ein Sonderling, mehrentheils in das Gewand der Nacht gekleidet. Er ist etwas mürrisch, und nimmt höchst selten eine gefällige Miene an. Moquerieen gegen Gott und die Welt; Mißvergnügen mit sich und allem; Vorbereitung zum Selbstmord — hallen in diesem Tone.

Ges dur. Triumph in der Schwierigkeit, freies Aufathmen auf überstiegenen Hügeln; Nachklang einer Seele, die stark gerungen uno endlich gesiegt hat — liegt in allen Applicaturen dieses Tons.

Es moll. Empfindungen der Bangigkeit des allertiefsten Seelendrangs; der hinbrütenden Verzweiflung; der schwärzesten Schwermuth, der düstersten Seelenverfassung. Jede Angst, jedes Zagen des schaudernden Herzens, athmet aus dem gräßlichen Es moll. Wenn Gespenster sprechen könnten; so sprächen sie ohngefähr aus diesem Tone.

H dur. Stark gefärbt, wilde Leidenschaften ankündend, aus den grellsten Farben zusammengesetzt. Zorn,

Wuth, Eifersucht, Raserei, Verzweifelung, und jeder Ast des Herzens liegt in seinem Gebiete.

Gis moll, Griesgram, gepreßtes Herz bis zum Ersticken; Jammerklage, die im Doppelkreuze hinseufzt; schwerer Kampf, mit einem Worte, alles, was mühsam durchringt, ist dieses Tones Farbe.

E dur. Lautes Aufjauchzen, lachende Freude, und noch nicht ganzer, voller Genuß liegt in E dur.

Cis moll. Bußklage, trauliche Unterredung mit Gott; dem Freunde; und der Gespielin des Lebens: Seufzer der unbefriedigten Freundschaft und Liebe liegen in seinem Umkreise.

A dur. Dieser Ton enthält Erklärungen unschuldiger Liebe, Zufriedenheit über seinen Zustand; Hoffnung des Wiedersehens beim Scheiden des Geliebten; jugendliche Heiterkeit und Gottesvertrauen.

Fis moll. Ein finsterer Ton: er zerrt an der Leidenschaft, wie der beißige Hund am Gewande. Groll und Mißvergnügen ist seine Sprache. Es scheint ihm ordentlich in seiner Lage nicht wohl zu seyn, daher schmachtet er immer nach der Ruhe von A dur, oder nach der triumphirenden Seligkeit von D dur hin.

D dur. Der Ton des Triumphes, des Halleluja's, des Kriegsgeschrei's, des Siegsjubels. Daher setzt man

die einladenden Symphonieen, die Märsche, Festtags-gesänge, und himmelaufjauchzenden Chöre in diesen Ton.

H moll. Ist gleichsam der Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schicksals, und der Ergebung in die göttliche Fügung. Darum ist seine Klage so sanft, ohne jemals in beleidigendes Murren oder Wimmern auszubrechen. Die Applicatur dieses Tons ist in allen Instrumenten ziemlich schwer; deshalb findet man auch so wenige Stücke, welche ausdrücklich in selbigem gesetzt sind.

C dur. Alles Ländliche, Idyllen- und Eklogenmäßige, jede ruhige und befriedigte Leidenschaft, jeder zärtliche Dank für aufrichtige Freundschaft und treue Liebe; — mit einem Worte, jede sanfte und ruhige Bewegung des Herzens läßt sich trefflich in diesem Tone ausdrücken. Schade, daß er wegen seiner anscheinenden Leichtigkeit so sehr vernachlässigt wird. Man bedenkt nicht, daß es im eigentlichen Verstande keinen schweren und leichten Ton giebt. Vom Tonsetzer allein hängen diese scheinbaren Schwierigkeiten und Leichtigkeiten ab.

E moll. Naive, weibliche, unschuldige Liebeserklärung, Klage ohne Murren; Seufzer, von wenigen Thränen begleitet; nahe Hoffnung der reinsten in C dur sich auflösenden Seligkeit spricht dieser Ton. Da er von Natur nur Eine Farbe hat; so könnte man ihn mit einem Mädchen vergleichen, weiß gekleidet, mit einer rose-

rothen Schleife am Busen. Von diesem Tone tritt man mit unaussprechlicher Anmuth wieder in den Grundton C dur zurück, wo Herz und Ohr die vollkommenste Befriedigung finden.

Der musikalische Ausdruck durch alle Töne ist so genau bestimmt, wie der poetische Ausdruck. So wenig je das Gefühl, welches Matthison in seinem Elysium und in seiner Elegie, in den Ruinen eines alten Bergschlosses geschrieben, aushauchte, mit dem identisch seyn kann, das uns in Bürgers Erzählung: Der Kaiser und der Abt, anspricht; so wenig können auch die Gefühle, mit welchen Mozart sein unsterbliches Requiem schrieb, und die, mit welchen er: Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich, darstellte, in Eins zusammenfließen. Deshalb blieben sich auch große Tonkünstler in der Ausführung des Grundtones für ihre Tonstücke gleich, da die Fülle und Kraft ihrer Phantasie sie vor Armuth und Dürftigkeit in der Darstellung sichert, und sie vor den Angstgriffen der komponirenden Schächer bewahrt, die durch das Bizarre und Gesuchte den Abgang des echten musikalischen Geistes zu verbergen suchen. Daher wirken auch eben durch jene genialische Haltung des Grundtones des darzustellenden Gefühls die großen Tonkünstler so entschieden auf das Gefühl ihrer Zuhörer.

141.

Allgemeine Gesetze für die ästhetische Vollendung in der Musik.

Alle untergeordnete Eigenschaften der Korrectheit und der Schönheit, durch deren Zusammentreffen in einem poetischen oder rhetorischen Producte der ästhetische Charakter desselben vollendet wird, sind auch in den einzelnen musikalischen Producten zur ästhetischen Vollendung derselben unumgänglich nöthig. So wie das Große, Erhabene, Rührende, Pathetische, Anmuthige, Lächerliche, Komische u. s. w. durch Sprache dargestellt werden kann; so kann es auch durch die Töne der Musik versinnlicht werden, und dasselbe Gesetz der Form, nach welchem wir die Vollendung eines poetischen und rhetorischen Products beurtheilen, entscheidet auch über den ästhetischen Werth eines musikalischen Werkes. Daraus ergeben sich folgende allgemeine Gesetze für die ästhetische Vollendung eines musikalischen Products:

1) Aesthetisch vollendet ist dasjenige musikalische Product, in welchem das angeregte Gefühl theils unter dem ihm eigenthümlichen Tone, theils nach allen aus diesem Tone möglichen Ausweichungen und Schattirungen, um damit die dem angeregten Gefühle verwandten Gefühle im Ausdrucke zu bezeichnen, und nach der diesen Gefühlen möglichen Haltung und Durchführung erscheint.

2) Aesthetisch vollendet ist ein musikalisches Product, wo die Darstellung des ihm zum Grunde liegenden Gefühls

das Resultat der productiven Phantasie ist, welche das hohe und innige Leben des Gefühlsvermögens in einer ästhetischen Totalität auszuprägen und zu vollenden vermag.

3) Nicht also Nachahmung der Natur und ihrer Töne; sondern einzig die Darstellung und Versinnlichung des in dem Gefühlsvermögen angeregten Gefühls in einer demselben völlig entsprechenden, und durch die innigste Verbindung der Melodie und Harmonie in der Succession der Töne bis zur Vollendung fortgeführten, musikalisch-ästhetischen Form ist das Wesen und der Charakter der Tonkunst.

4) Dadurch wird zugleich der Zweck der Tonkunst auf das sicherste bestimmt, der kein anderer seyn kann, als dieselben Gefühle, welche in dem musikalischen Producte dargestellt sind, in dem Gemüthe der Zuhörer anzuregen und zu beleben.

5) Nur das ist also in der Musik schön, was die darzustellenden Gefühle natürlich, wahr und ästhetisch vollendet erscheinen läßt. Alles Unnatürliche, Uebertriebene, Harte und Rauhe, unaufgelöste Dissonanzen, willkührliche Sprünge aus einer Tonart in die andere, affectirte und überladene Verzierungen, Verstoße gegen Tact und Mensur überhaupt, Unreinheit in den Tönen, und alles, was die Seele in einen völlig leidentlichen Zustand versetzt und ihre Selbstthätigkeit tödtet, ist in der Musik häßlich und zurückstoßend.

6) Alle Töne und Melodieen erregen ohne begleitende Worte blos dunkle Vorstellungen in der Seele. Nur die mit den Tonstücken verbundene Poesie vollendet das ästhetische Interesse der Seele an der Musik, und darin liegt der psychologische Grund der hohen Kraft und Wirkung des Gesanges.

7) Die ästhetisch vollendeten musikalischen Producte werden auf Menschen am meisten wirken, die auf einer hohen Stufe der Kultur stehen; doch setzt diese Kultur durchaus eine reiche natürliche Ausstattung des Gefühlsvermögens und eine harmonische Ausbildung desselben voraus, weil Menschen mit kaltem Gefühle ungleich weniger Empfänglichkeit für die Reize der Musik haben, als Menschen, die reine und sorgfältig entwickelte Gefühle in sich bewahren. Daraus läßt sich auch erklären, warum die Musik oft auf rohe Kinder der Natur mit größerer Stärke wirkt, als auf Menschen, die bei den geglättesten äußern Sitten die natürliche Anlage ihres Gefühls unterdrückten und verdunkelten. — Unverkennbar aber ist der Zusammenhang der Musik mit der moralischen Anlage im Menschen und besonders mit dem sittlichen Gefühle, als des edelsten und höchsten in der menschlichen Natur.

8) Die Musik, in wiefern sie Leidenschaften mahlet und erwecket, entspringt aus Gefühlen, die mit angeregten Bestrebungen und Trieben in der genauesten Verbindung stehen. (Dahin gehört besonders die dramatische und Kriegsmusik.)

9) Es giebt musikalische Producte, die blos dem Kenner der Musik gefallen, weil sie nicht sowohl Gefühle, sondern Ideen darstellen und ausführen (z. B. Fugen ꝛc.). So gering auch ihr ästhetischer Werth ist; so beurkunden sie doch die Stärke des musikalischen Genies, selbst Ideen, vermittelst der productiven Kraft der Phantasie, unter einer nach den Gesetzen der Harmonie vollendeten musikalischen Form darzustellen, welche aber nur durch die Eigenschaft der vollendeten Einheit der Darstellung unter ästhetischen Principien stehet.

142.

Literatur der Tonkunst.

Die Musik gehört zu denen Künsten, die im Alterthume ungleich unvollkommner angebauet wurden, als in neuern Zeiten. Denn ob sich gleich mehrere ältere Schriftsteller mit der Theorie dieser Kunst beschäftigten; so weicht doch das neuere System sehr weit von dem der Alten ab, und die Praxis in dieser Kunst hat sich so außerordentlich erweitert, daß sich, neben unzählichen Dilettanten in derselben, auch die trefflichsten Virtuosen, sowohl im Gesange, als auf Instrumenten, gebildet haben.

Antiquae musicae autores septem, — graece et lat. ed. M. *Meibom.* 2 T. 4. Amstel. 1652 (enthält des *Aristoxenus* ἁρμονικων στοιχειων s. elementorum harmonicorum libri 3. — *Euclidis* introd. harmonica — *Alypii* introd. musica — *Ari-*

stidis Quinctiliani libri 3 de musica, — *Bacchii* introd. artis musicae. — *Gaudentii* introd. harmonica. — *Nicomachi Geraseni* libri 3 manual. harmonici.

Plutarchus, dialogus de musica, — in den opp.

Claud. *Ptolemaeus*, elementorum harmonicorum libri 3. gr. et lat. ed. Ioh. *Wallis*. Oxford 1682. 4. Angehängt ist: de veterum harmonia ad hodiernam comparata.

Lucianus, Harmonides, s. encom. mus. — in den opp.

Augustinus, de musica libri 6, — in d. opp.

Boëthius, de musica libri 5, — in d. opp.

Cassiodorus, institutiones musicae, — in den opp.

Beiläufig gedenken der Musik: Aristoteles, Polybius, Athenäus, Pollux, Vitruvius, Macrobius u. a. Vergl. darüber Forkel's allg. Lit. der Musik, S. 44 ff., auch G. H. Martini, Beweis, daß der Neuern Urtheile über die Tonkunst der Alten nie entscheidend seyn können. Regensb. 1764.

Die vorzüglichsten Schriftsteller aus dem Mittelalter hat folgendes Werk gesammlet:

Mart. *Gerbert*, scriptores ecclesiastici de musica, sacra potissimum. 3 T. 4. 1784. St. Blasii (enthält den span. Bischoff Isidor († 636), den franz. Mönch Aurelianus, den Mönch Utbald, den Abt Regino, Guido von Arezzo, Abt Berno, Wilhelm Abt von Hirsau, Franco von Cöln u. a.)

Mart. *Luther*, encomium musices. Viteb. 1538. (auch im 8ten Th. s. Werke nach der Jenaischen Ausgabe.)

Henr. Lorit. *Glareanus*, de musicae divisione ac definitione, soll schon 1516 4. gedruckt seyn; erschien zu Basel 1549 4. — Dodechordon, lib. 3, Bas. 1547. Die Tendenz des Werkes ist, die damals noch schwankende Lehre von den zwölf Tonarten festzusetzen.

Marie *Mersenne*, Harmonicorum libr. 12. Lutet. 1635. N. A. 1652. — Neu bearbeitet und vermehrt französisch: Harmonie universelle, contenant la Theorie et la Pratique de la Musique. Par. 1636 f. 2 T.

Ch. *Buttler*, Principles of Musik in Singing and Setting, with the two fold use thereof, ecclesiastical and civil, Lond. 1636.

Ath. *Kircher*, musurgia universalis, sive Ars magna Consoni et Dissoni, in 10 lib. digesta. — Rom. 1650. fol. 2 T.

Alex. *Malcolm*, a treatise of music, speculative, practical and historical, Edinb. 1771. 8.

W. *Jones*, a treatise on the art of music. — Lond. 1785. fol.

Guis. *Tartini*, Trattato di musica secondo la vera scienza dell' armonia. Padua 1754. 4. — De' principii dell' armonia. 1767. 4.

Teralbo *Timate*, elementi generali della Musica. Rom 1792.

Pedro *Ulloa*, musica universal o principios univv. de la mus. Madrid 1717. fol.

Isid. *de Castagnoda y Parees*, theorica sobre los primeros elementos de la musica. Cadix 1785. 4.

I. Ph. *Rameau*, nouveau systeme de musique. Par. 1726.

— — — Demonstration du principe de l'harmonie. 1750.

Pier. *Estevé*, nouv. découverte du principe de l'harmonie avec un exam. de la démonstr. etc. de Rameau. Par. 1751.

J. *le Rond d'Alembert*, élémens de mus. théor. et prat. suivant les principes de Rameau. N. A. Par. 1762. (übers. von Marpurg, Leipz. 1757.)

Jos. Jer. *de la Lande*, principes de la science de l'harmonie et de l'art musicale. Par. 1751.

Gretry, essai sur la musique. Par. 1789.

Principes élémentaires de musique arrêtés par les membres du conservatoire. T. 1. Par. 1800. (Mehul, Cherubini, Gossec u. a. sind Mitarbeiter.)

Fr. Wilh. Marpurg, Anfangsgründe der theoretischen Musik. Leipz. 1757. 4. — Handbuch bei dem Generalbasse und der Komposition. 3 Th. Berl. 1762. N. A. — Abhandlung von der Fuge, nach den Grundsätzen und Exempeln der besten teutschen und ausländischen Meister entworfen. Neueste Ausgabe. Leipz. 1806.

Joh. Lor. Albrecht, gründliche Einleitung in die Anfangslehren der Tonkunst. Langensalza 1761. 4.

Joh. Phil. Kirnberger, Kunst des reinen Satzes in der Musik 4. 2 Th. Berl. 1774 ff. (N. A.) — Die wahren Grundsätze zum Gebrauche der Harmonie, — Berl. 1773. 4. — Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Komposition. Berl. 1781. 4.

Joh. Nic. Forkel, über die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern derselben nothwendig und nützlich ist. Götting. 1777. 4.

G. Jos. Vogler, Tonwissenschaft und Tonsetzkunst. Mannh. 1776.

Karl Ludw. Junker, über Tonkunst. Bern 1777.

Jo. Fr. Christmann, Elementarbuch der Tonkunst. 2 Th. Speyer 1782 und 1790.

Heinr. Koch, Versuch einer Anleitung zur Komposition. 3 Th. Leipz. 1782 ff.

Christ. Ludw. Bachmann, Entwurf zu Vorlesungen über die Theorie der Musik. Erlang. 1785. 4.

Ernst Wilh. Wolf, musikalischer Unterricht. Vom Ton; von den Tonleitern ꝛc. Dresden 1788. Fol.

Jo. Georg Albrechtsberger, gründliche und vollständige Anweisung zur Komposition, nebst einem Anhange von der Beschaffenheit und Anwendung aller itzt üblichen musikalischen Instrumente. Leipz. 1790.

D. G. Türk, kurze Anweisung zum Generalbasse. Halle 1791.

Justin Heinr. Knecht, gemeinnütziges Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses. 1 Th. Augsb. 1792.

F. G. Dorneis, Briefe über die Theorie der Tonkunst und Komposition. Halle 1797.

Jo. Jos. Klein, Lehrbuch der theoretischen und practischen Musik. Th. 1. Gera 1800.

Jo. Gtli. Portmann, leichtes Lehrbuch der Harmonie, Komposition und des Generalbasses. Darmst. 1799. (N. A.) — Neueste und wichtigste Entdeckungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Kontrapuncte. Darmst. 1799.

Christ. Fr. Dan. Schubart, Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst, herausgegeben v. Ludw. Schubart. Wien 1806.

Außer den übrigen ästhetischen Werken, wo der Tonkunst neben den übrigen Künsten gedacht wird, vergl. Steinbarts Grundbegriffe zur Phil. über den Geschmack, 1ste Abtheil. S. 141–236, der ausführlich, meistens nach den (im Geiste der Berliner Schule gearbeiteten) Artikeln in Sulzers Theorie davon handelt. — Eine größtentheils vollständige Literatur der Musik in Sulzers Theorie ꝛc. Th. 3, S. 439 ff. und die von Blümner bearbeiteten musikalischen Artikel im kurzgefaßten Handwörterbuche ꝛc.

Zur Geschichte der Musik gehören:

Seth *Calvisius*, de initio et progressu Musices, bei s. Praelect. music. Lips. 1600.

Pierre *Bonnet*, Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine iusqu'à present. Paris 1715.

Oliv. *Legipontius*, de musica eiusque proprietatibus, origine, progressu, cultoribus et studio in ſ. Dissert. philologico-bibliogr. Norimb. 1747. p. 283 seqq. (Er handelt von der Musik bei den Hebräern, Griechen und Römern.)

Fr. Wilh. Marpurg, kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik. Berl. 1759 (zunächst mit Rücksicht auf die Griechen.

Jo. Nic. Forkel, allgemeine Geschichte der Musik — 2 Th. Leipzig 1788 ff. (ein klassisches Werk, in welchem die Schriften der Alten und Neuern größtentheils nach ihrem Inhalte und Werthe charakterisirt sind.)

Christ. Kalkbrenner, kurzer Abriß der Geschichte der Tonkunst. Berl. 1792.

Eine große Anzahl musikalischer Zeitschriften hat Sulzer, Th. 3, S. 476 ff. Unter den neuesten zeichnet sich die musikalische Zeitung (Leipz. bei Breitkopf) aus.

Musikalische Lexika:

Jo. Gtfr. Walther, alte und neue musikalische Bibliothek, oder musikalisches Lexikon. Frkf. 1728. 4. N. A. 1732. Leipz.

Jo. Jacq. *Rousseau*, Dictionaire de Musique. Par. 1767. 4. — Amstelod. 1768. 2 Aufl.

Musikalisches Handwörterbuch. Weimar 1786.

G. Fr. Wolf, kurzgefaßtes musikalisches Lexikon. Halle 1787. 1792. N. A.

Ernst Ludw. Gerber, historisch, biographisches Lexikon der Tonkünstler. 2 Th. Leipz. 1790. ff.

Heinr. Chrstph. Koch, musikalisches Lexikon, welches die theoretische und practische Tonkunst encyklopädisch bearbeitet, alle alte und neue Kunstwörter erklärt und die alten und neuen Instrumente beschrieben enthält. 2 Th. Frankf. am M. 1802 (klassisch).

Außerdem:

J. J. Engel, über die musikalische Mahlerei. Berl. 1780. (auch im vierten Theile seiner sämmtl. Schriften.)

J. Gtfr. v. Herder, ob Mahlerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre? in s. zerstr. Blätt. Th. 1, S. 133 ff.

(Wolfg. Heribert v. Dalberg) Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister. Mannh. 1787.

Laz. Bendavid, über die Tonkunst, in s. Beitr. zur Krit. des Geschm. S. 161 ff.

Christ. Fr. Michaelis, über den Geist der Tonkunst, mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urtheilskraft. Leipz. 1795. — Ideen über die ästhetische Natur der Tonkunst, — in der Eunomia, 1801, März.

F. H. v. Dalberg, Fantasieen aus dem Reiche der Töne. Frankf. 1806.

Nach mathematischen Grundsätzen behandeln die Musik:

Ren. *Cartesius*, compendium musices. Amst. 1656. 4.

Galilei, disc. e demonstr. matematiche — in s. opere, Th. 2.

P. *Gassendi*, manuductio ad theoriam music. — in s. opp. Th. 5.

Leonh. *Euler*, Tentamen novae theoriae musicae. Petersb. 1739. (ed. 3.)

Rob. *Smith*, philosophy of musical sounds. 1748. — Nachtrag 1760.

Ernst Flor. Fr. Chladni, Entdeckungen über die Theorie des Klanges. Leipzig 1787. — Akustik, 1802.

Vogler, Data zur Akustik, in der musikal. Zeit. 1801, St. 31–34.

Zur Literargeschichte der Musik:

Jac. Adlung, Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit. N. A. v. Hiller. Leipz. 1783.

J. G. J. Breitkopf, Verzeichniß musikalischer Bücher, sowohl zur Theorie als Praxis. Leipz. 1780.

Jo. Sig. Gruber, Literatur der Musik Nürnb. 1783. — Beiträge dazu. 2 St. 1785. ff.

Jo. Nic. Forkel, allgemeine Literatur der Musik. Leipzig 1792. (das Hauptwerk in diesem Felde.)

143.

Der Komponist und Virtuose.

Wenn das Wesen der Musik in der versinnlichten Darstellung subjectiver Gefühle durch Töne besteht; so muß nothwendig der Komponist ein tiefes und inniges Gefühl, als Grundbedingung der musikalischen Darstellung, und eine fruchtbare und reiche Phantasie besitzen, um durch sie ein Tongemälde oder ein Ganzes von musikalischen Gedanken bilden zu können. Nur dadurch wird sein Beruf zum Künstler beurkundet; denn ohne Originalität in der Producirung der ästhetischen Form, und ohne Kraft, diese Form zur Totalität zu erheben, bleibt das musikalische Kunstwerk unvollendet. Der Komponist muß aber auch zugleich den Generalbaß, oder den Inbegriff der Regeln für die Korrectheit der Form verstehen, der blos durch Studium und vielseitige Uebung erlernt werden kann. Denn obgleich durch die völlige Angemessenheit eines Tonstückes zu den Regeln der musikalischen Grammatik nichts für den ästhetischen Werth desselben geschieht; so kann doch auch ein Tonstück, in welchem sich Verstoße gegen die Grammatik finden, keinesweges auf Vollendung der Form Anspruch machen, so wenig wie in einem poetischen und rhetorischen Producte durch einzelne Schönheiten der Mangel an Korrectheit aufgewogen wird. Der Komponist muß daher das vollständige Tonsystem (den Zusammenhang des Vorrathes aller

in der Musik vorhandenen Töne), die in demselben enthaltenen verschiedenen Klanggeschlechter, und die aus demselben gebildeten Tonarten und Tonleitern, die Intervallen, und die Verschiedenheit der Intervallen nach ihrem Wohl- oder Uebellaut (die Consonanzen und Dissonanzen) kennen; er muß sich die Kenntniß der harmonischen Dreiklänge mit ihren Umkehrungen, die Kenntniß der dissonirenden Stammakkorde mit ihren Umkehrungen, die Kenntniß der richtigen Fortbewegung der Intervallen bei der Verbindung der Akkorde, und die Verbindung und Abwechselung der Akkorde (oder des Kontrapunctes) erworben haben; er muß die musikalischen Figuren, den musikalischen Rhythmus, die verschiedenen Tactarten, den Umfang der Töne eines jeden Instruments und der vier Arten der menschlichen Stimme (des Diskants, Alts, Tenors und Basses), die Akustik, das Verhältniß der besaiteten Instrumente zu den blasenden, und der Instrumente überhaupt zu den Singstimmen, so wie die musikalische Orthographie verstehen, wenn anders sein Werk technische Vollendung haben soll. Den ganzen Reichthum dieser theoretischen Kenntnisse, ohne welche es keine musikalische Korrectheit giebt, muß dann der Komponist mit der geistvoll erfundenen Melodie verbinden, und so ein Ganzes aufstellen, in dessen Form Korrectheit und Schönheit aufs innigste verschmolzen sind.

Verschieden davon ist der Virtuose, oder der praktische Tonkünstler, der im Stande ist, ein Tonstück auf irgend einem Instrumente, nach den Eigenthümlichkeiten des Instruments und nach dem ästhetischen Charakter des Tonstücks als ein schönes Ganzes durch seinen Vortrag

und Ausdruck darzustellen. Er ist Künstler, inwiefern er dem Komponisten nachempfindet, und das, was dieser in den Momenten der Begeisterung niederschrieb, rein, wahr und ästhetisch vollendet wiedergiebt. In technischer Hinsicht verlangt der gute Vortrag, daß der Sänger seine Stimme, der Spieler sein Instrument ganz in seiner Gewalt habe, die Töne rein intonire, fertig Noten lese, richtig Tact halte, und alle Töne und Schattirungen, welche durch Noten und andere Musikzeichen angedeutet werden, besonders aber die musikalischen Commata, Cola und Puncte, mit Leichtigkeit und Sicherheit ausdrücken und darstellen könne. Dieser erworbenen Fertigkeit ungeachtet ist es doch nöthig, daß der Virtuose das Tonstück, das er darstellen will, vorher sorgfältig einstudiere, weil das Singen und Spielen vom Blatte eben so den guten Vortrag verhindert, wie das Declamiren eines poetischen oder rhetorischen Products ohne vorherige genaue Bekanntschaft mit dem Charakter und den Eigenthümlichkeiten desselben nicht gelingen kann. Daß der Virtuose zugleich in seinem Anstande, in seiner Stellung, körperlichen Haltung und Bekleidung den Wohlstand nicht verletze, und durch seine Affectation nicht lächerlich werde, ist eine Regel, die man besonders angehenden Künstlern nahe legen muß; auch verstatte man diesen nicht, den Sinn des Komponisten durch Schnörkel und willkührliche Verzierungen zu verunstalten, weil durch solche Ueberladungen der Charakter des besten Tonstücks entstellt und verdunkelt wird.

144.

Gesangkunst.

Die Kunst des Gesanges (Melopöie) entspringt aus der Vereinigung der Musik und Poesie. Zwar gebraucht man bisweilen das Wort Gesang im Allgemeinen, und verstehet darunter die Folge der Töne, wie sie in der Melodie enthalten ist; auch spricht man von dem Gesange der Vögel, in welchem blos Modulation der Stimme getroffen wird; aber an sich wird der Ausdruck Gesang nur auf die menschliche Stimme bezogen, inwiefern sie der Modulation der Töne articulirte Worte unterlegt, und zwar solche, welche aus der höhern Bewegung und Rührung des Gefühlsvermögens hervorgegangen sind, und also den poetischen Charakter an sich tragen. Die menschliche Stimme ist an sich die Urform aller musikalischen Darstellung; je näher ihr die Töne der Instrumente kommen, desto mehr wirken sie auf Gefühl und Phantasie; je entfernter von ihr, desto mehr dienen sie blos zur Begleitung und Unterstützung der Melodie.

So natürlich nun auch der Gesang seinem Ursprunge nach ist, der gleichzeitig mit den ersten Versuchen im Sprechen seyn dürfte; so bedurfte er doch eben so der Veredlung, wie die Sprache, um auf das Gemüth zu wirken. Der natürliche Ton der menschlichen Stimme soll also durch die Kunst kultivirt und weiter entwickelt werden. Dazu gehört denn zunächst ein gutes Organ, d. i. ein heller, starker und gleicher Ton der Stimme, die Biegsamkeit und ein möglichst weiter Umfang derselben. Ob nun gleich diese Bedingungen mehr ein Geschenk der Natur, als eine Wir-

kung der Kunstbildung sind; so können doch die natürlichen Anlagen durch die letztere sehr vervollkommnet und nach ihren Mängeln sehr verbessert werden. Es gehört aber ferner zur Kunstbildung der Stimme die genaue Kenntniß der Noten und ihres verschiedenartigen Gebrauches; die Fertigkeit, die Intervallen mit Sicherheit und völlig rein zu intoniren; die richtige Eintheilung der Noten nach dem musikalischen Rhythmus; und die deutliche Aussprache des poetischen Textes und die richtige Vereinigung desselben mit allen zu der Bezeichnung desselben gewählten Tönen. Zu dieser mechanischen Bildung der Stimme muß aber auch der gefühlvolle Ausdruck und geschmack- und geistvolle Vortrag des Darzustellenden hinzukommen, damit sich Leben über die ganze Darstellung verbreite, und die Genialität des Sängers die productive Kraft des Komponisten bei der Verfertigung des Tonstücks versinnliche. Dann wird der durch Kunst veredelte und ausdrucksvolle Gesang mächtig auf die Gemüther wirken, da zwei der edelsten Künste in ihm sich zu einem harmonischen Ganzen vereinigen. Nur muß freilich der Komponist dem Dichter nachzufühlen verstehen, damit die musikalische Umgebung dem poetischen Leben angemessen sey, und nicht Text und Musik im Widerspruche stehen. Auch sollte nie ein Sänger durch die bloße technische Vollkommenheit des Vortrags das zu ersetzen suchen, was blos durch den gefühlvollen und selbstgefühlten Ausdruck des Darzustellenden zu bewirken möglich ist.

Vergl. die Literatur beim Artikel Singen in Sulzers Theorie ꝛc. Th. 4, S. 378 ff. und beim Artikel Choral, Th. 1, S. 469 ff.

Dan. *Webb's* observations on the correspondence between poetry and music. Lond. 1769, übers. von Eschenburg, Leipz. 1771.

J. *Mitford*, observations on the connexion of poetry with music; — an dessen essay on the harmony of language. 1774.

Ans. *Bayly*, alliance of music, poetry and oratory. Lond. 1789.

J. J. *Rousseau*, méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique. Amst.

Chabanon, de la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre. 2 Th. Paris 1785. (2te Aufl.) — Nach der ersten Auflage von 1779 übersetzt von Hiller. Leipz. 1781.

de la Cepede, la poétique de la musique. 2 Th. Par. 1785.

Martini, melopée moderne ou l'art du chant réduit en principe. 2 Th. Paris 1791.

Krause, von der musikalischen Poesie. Berl. 1753.

Fr. Wilh. Marpurg, Anleitung zur Singekomposition. Berl. 1758. — Anleitung zur Musik und zur Singekunst besonders. Leipz. 1763.

G. Jos. Vogler, Stimmbildungskunst. Mannh. 1776.

Jo. Phil. Kirnberger, Anleitung zur Singekomposition. Berl. 1782.

Geo. Fr. Wolf, kurzer Unterricht in der Singekunst. Halle 1789. 2te Aufl.

Jo. Ad. Hiller, Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange. Leipz. 1774. N. A. 1797. — Exempelbuch der Anweisung zum Singen, Leipz. 1774. — Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange, Leipz. 1780. — Kurze und erleichterte Anweisung zum Singen für Schulen in Städten und Dörfern. Leipzig 1792.

Singschule von verschiedenen Komponisten. Wien 1789.

Vom Gesang — in Schubarts Aesthetik der Tonkunst, S. 335 ff.

145.

Untergattungen der Gesangskunst.

Die Untergattungen der Gesangskunst sind die Kirchenmusik, die theatralische Musik, und die Volks- (oder populäre) Musik.

1) Die Kirchenmusik stammt aus den fernsten Zeiten. Schon die Aegypter feierten ihre Götterfeste mit Musik, nach der Schilderung des Herodots von dem Kultus der Diana zu Bubastis. Bei den Hebräern war die Musik seit Davids Zeiten ein Bestandtheil des öffentlichen Gottesdienstes. Von den religiösen Wechselgesängen der ersten Christen giebt Plinius Nachricht. Das Singen von Psalmen und Hymnen führte Ambrosius, Bischoff von Mailand, im vierten Jahrhunderte, nach den vier Tonarten der alten Griechen, ein. Papst Gregor der Große verkürzte, im sechsten Jahrhunderte, die alte weitläufige Ton-

schrift, indem er statt der damals gebräuchlichen 15 verschiedenen Töne der Musik sieben Buchstaben des lateinischen Alphabets annehmen und über die Sylben des Textes schreiben ließ. Auch stiftete er den öffentlichen Schulunterricht (Cantorat) im Gesange. Karl der Große nahm 12 päpstliche Sänger mit sich nach Frankreich und verpflanzte dadurch den verbesserten römischen Kirchengesang auf teutschen Boden.

Der allgemeine Charakter der Kirchenmusik muß Ernst, Feierlichkeit und Andacht ausdrücken; denn die höchsten Angelegenheiten des menschlichen Geschlechts, der Glaube an Gott und Unsterblichkeit, die Tugend und sittliche Vollendung unsers Geistes, die Verhältnisse, in denen wir zu Gott stehen, mit allen Ergießungen des Gefühls der Freude und Dankbarkeit über seine Wohlthaten, und des Gefühls der Reue und Traurigkeit über unsere Fehler und Verirrungen, so wie die frohe Erhebung des Geistes zur übersinnlichen Welt, aus welcher er stammt, sind die Gegenstände der religiösen Poesie, welche durch die Kirchenmusik versinnlicht und in der Melodie und Harmonie der Töne dargestellt werden. Gegenstände dieser Art können nicht anders als mit Würde, Erhebung und Feierlichkeit in der musikalischen Hülle erscheinen. —

Die Kirchenmusik zerfällt in zwei Hauptarten, in die Choral- und Figural-Musik.

a) Der Choral ist ein einfacher Kirchengesang, bei welchem sich die Melodie feierlich langsam blos durch melodische Haupttöne bewegt, die weder mit Nebennoten und musikalischen Figuren verziert, noch in einem genau abgemes-

senen Zeitmaase vorgetragen werden. Er stammt aus den ältesten Zeiten, und wirkt, je mehr er das Gepräge der höchsten Simplicität des wahrhaft religiösen Gefühls trägt, unwiderstehlich auf das Gemüth. — Er allein trotzt allen Veränderungen der Mode und dem Wechsel des Geschmacks — Bis zur Erfindung der Harmonie wurde der Choral nur einstimmig, nach Art unsrer Unisonosätze, ausgeführt; itzt aber ist er ein vierstimmiger Gesang, wo die Hauptmelodie von drei andern Stimmen harmonisch begleitet wird, von denen jede insbesondere ihren eignen Gesang fortführt. Doch gilt dies nicht von der gewöhnlichen Art des Choralsingens, wiefern die große Volksmasse daran Antheil nimmt, welche nicht allein die Mittelstimmen so selten trifft, sondern auch die Melodie und die Baßstimme selbst oft durch Schreien und Mißtöne verunstaltet; nur von eigentlichen Singechören wird entweder vierstimmig, oder mit Begleitung der Orgel, oder auch in den Kirchencantaten mit Begleitung mehrerer Instrumente der Choral nach seiner wahren Bestimmung dargestellt. — An der Komposition der Choräle sind oft die vorzüglichsten Komponisten gescheitert, da ein eignes, ganz für das Feierliche und für hohe Simplicität gebildetes Gefühl dazu erfordert wird, den gehörigen Ausdruck in eine solche einfache Melodie zu legen, die weder einen weiten Umfang der Töne, noch weite Intervallensprünge verstattet, dabei aber Fülle der Harmonie in natürlich auf einander folgenden Akkorden verlangt. Jede Härte der Melodie und Harmonie muß sorgfältig vermieden werden, weil bei dem langsamen und feierlichen Gange der Melodie auch die geringsten Fehler hervorstechen.

Treffliche Choräle rühren aus den Zeiten der Reformation und zwar von Luther selbst her. — Neuere Theore-

tiker haben durch gute Choralbücher (z. B. das von Hiller) den zweckmäßigen Vortrag der Choräle erleichtert, auch giebt es brave Anweisungen zum Orgelspielen von Türk (von den wichtigsten Pflichten des Organisten), Kittel (der angehende practische Organist) u. a. Der ausgezeichnete Kirchenkomponist Tag hat mehrere treffliche Choräle als ganze Kirchenstücke ausgeführt.

b) Die Figuralmusik. Der figurirte Kirchengesang bestand ehemals blos aus thematisch gearbeiteten vier- und mehrstimmigen Tonstücken und Motetten über Hymnen, Psalme und einzelne biblische Sprüche. Um diese Art der Musik feierlicher zu machen und die Stimmen zu unterstützen und zu verstärken, bediente man sich anfangs nur einiger Blasinstrumente, besonders der Posaunen, und des Accompagnements der Orgel, bis allmählig auch die Saiteninstrumente und mehrere Blasinstrumente in die neuere Kirchenmusik recipirt wurden. Auch kann nicht geläugnet werden, daß die Fortschritte der Opernmusik auf den vielseitigen Anbau der Kichenmusik — und zwar oft sehr nachtheilig — einwirkten. — Soll nun die Kirchenmusik wirklich den religiösen Kultus in ästhetischer Hinsicht vervollkommnen und erhöhen; so muß die Kirchenmusik zweckmäßig seyn, d. h. sie muß der Verehrung Gottes durch Ernst, Feierlichkeit und Erhebung des Gemüths anpassen, und auf die Feier der kirchlichen Feste und Sonntage berechnet werden, damit sie wo möglich selbst mit den öffentlichen religiösen Vorträgen in Verbindung stehe. Sie muß ferner mit der edelsten Simplicität auftreten, weil alle eigentliche Opern- und Concertparthieen, alle wilde Läufer, weit gedehnte und künstliche Cadenzen, und

concertirende, mit großen Schwierigkeiten kämpfende, oder in in ihren Darstellungen gleichsam kokettirende Instrumente, wodurch sich ein Virtuose nach dem ganzen Umfange seiner technischen Vollkommenheit zeigen will, nicht für die Kirche gehören. Sie kann deshalb aber immer neu und origi-nell seyn; denn warum sollte das musikalische Genie nicht eben so reich und fruchtbar in der Versinnlichung religiöser Gefühle, als in der musikalischen Darstellung der sinnlichen Liebe und aller Leidenschaften des menschlichen Herzens seyn? Zudem muß die Kirchenmusik kurz seyn, um nicht den religiösen Kultus zu sehr zu verlängern und die Zuhörer zu ermüden, statt zu beleben und ihre Gefühle zu erhöhen. Selbst nicht zu oft sollte Kirchenmusik seyn. — So feierlich und erhebend auch die lateinischen Kirchentexte (Te Deum laudamus — Kyrie — Credo — Sanctus — Agnus Dei) sind, und so treffliche Meister sich an ihrer Komposition versucht haben; so sollten sie doch nur höchst selten in teutschen Kirchen gehört, oder doch mit untergelegtem teutschen Texte dargestellt werden, da die große Menge der Zuhörer sich bei den lateinischen Texten nichts denken, und unmöglich allein von dem Geräusche dunkler Töne gerührt werden kann. — Auch sollte eigentlich der gute Text einer guten Kirchenmusik in den Händen eines jeden Theilnehmers am religiösen Kultus seyn.

In der religiösen Musik existiren die Werke von trefflichen Meistern: Jomelli, Pergolesi, die Bache, Hasse, Händel, Benda, Haydn (sieben Worte, Schöpfung ꝛc.), Graun (Tod Jesu), Mozart (Requiem), Naumann, Reichardt, Himmel, Rolle, Homilius, Hiller, Tag, Weinlig u. a.

Vergl. Ueber Kirchenmusik, ein Aufsatz von Jo. Adam Hiller, im 32sten Stücke der gemeinnützigen Beitr. zu den Dresdner Anzeigen vom Jahre 1806, S. 249 ff. — Vergl. auch §. 82 die Cantate.

2) Die theatralische Musik zerfällt in die Opera seria, Opera buffa und in die Pantomime. Ihrer mußte schon bei der Würdigung der Oper, als Product der Poesie, (§. 105–108) gedacht werden. Da die Oper (deren Erfindung gegen das Ende des 16ten Jahrhunderts in Florenz fällt) die üppigste Erfindung der productiven Phantasie ist, weil in ihr mehrere Künste sich zu einer gemeinschaftlichen Wirkung vereinigen; so hat in ihr der Komponist ein ungeheures Feld vor sich. So sehr er die Armuth in der Darstellung von seinen Werken entfernen muß; so sehr sollte er sich auch eines übertriebenen Luxus enthalten, da das disciplinirte Genie sich in seinen edelsten Productionen mit einer weisen Oekonomie ankündiget. Es verstehet sich von selbst, daß der Opernkomponist mit den Gesetzen des Gesanges und der Instrumentirkunst, mit den Gesetzen, welche die Akustik aufstellt, und mit den Bedingungen einer vollständigen Orchestermusik genau bekannt seyn muß.

Die Opera seria ist von Hasse, Graun, Händel, Gluck, Mozart (Titus, Idomeneus), Naumann (Cora, Amphion u. a.), Cherubini, Mehul, Schweizer, Reichardt, Righini, Vogler u. s. w.

Die Opera buffa von Hiller, Schuster, Dittersdorf, Wranitzky, Neefe, Wenzel Mül-

ler, Wölfl, Süßmayr, Kauer, Hoffmeister ꝛc.

Die gemischte Oper von Paisiello, Grery, d'Aleyrak, Salieri (Axur, Palmira), Mozart (Juan, Cosi fan tutte, Figaro, Zauberflöte, Entführung ꝛc.), Winter (Opferfest), Weigel (Prinzessin Amalfi), Cimarosa (matrimonio segreto), Naumann, Pär, Zumsteerg, Himmel, Bierey ꝛc.

Arteaga, Geschichte der italiänischen Oper, übers. von Forkel. 2 Th. Leipz. 1789.

Der pantomimische musikalische Styl stehet mit Tanz und Mimik in unmittelbarer Verbindung. Er soll der Ausleger des mimischen Spieles seyn. Je höher dieses steigt; desto weiter muß ihm auch der Komponist folgen. Nicht blos das Komische uud die alltäglichen Verhältnisse des Lebens, selbst das Erhabene und Schauerliche liegen in seiner Sphäre, und er muß selbst im Stande seyn, den Kampf großer Leidenschaften zu versinnlichen. Seine Melodieen müssen Leichtigkeit, Gewandtheit und Kraft verbinden. — Die Tanzmusik muß völlig dem Charakter des ästhetischen Ganzen einer Menuet, Angloise, Polonoise, Allemande u. s. w. angemessen seyn, und der Rhythmus des Tanzes durch den Rhythmus der Musik verstärkt und erhöht werden.

3) Zur populären Musik gehören die Volkslieder, die gesellschaftlichen Gesänge u. s. w., de-

reu ästhetische Vollendung von der bestimmten Haltung und Durchführung ihres Charakters und von der Berechnung ihrer Wirkung auf den Geschmack der grosen Menge abhängt, der dadurch befriedigt, aber auch geläutert und veredelt werden soll. In ihnen muß der einfache Naturton unter einer veredelten Modifikation ästhetisch dargestellt wiederhallen. Sie stehen durch ihre Texte und durch ihren Einfluß auf unsere Gemüthsstimmung selbst mit unserer Sittlichkeit in naher Verbindung.

146.

Instrumentalmusik (Kammerstyl).

Der Komponist muß den Charakter, Umfang und das Verhältniß jedes einzelnen Instruments gegen die andern genau kennen und berechnen, wenn er sowohl Instrumentalstücke für ein vollständiges Orchester (Simphonieen, Ouverturen, Kriegsmusik ꝛc.), als auch specielle Instrumentalstücke (Notturno, Serenaten, Concerte, Sonaten, Terzette, Quartette, Fantasien u.s.w.) mit Geist und Haltung ausführen will. Da die bloße Instrumentalmusik von keinem Gesange begleitet wird, und also an sich blos dunkle Gefühle in dem Gemüthe anregen kann; so muß der Komponist durch die Neuheit, durch den Reichthum, durch die Schattirung und Abwechslung der Töne das ergänzen, was in jener Hinsicht vermißt wird. Nie darf er den Charakter des ganzen Tonstücks den Soloparthieen aufopfern, welche auf das Spiel der Virtuosen berechnet sind; auch hier muß das Detail in das Ganze eingreifen und als wesentlicher Bestandtheil desselben erscheinen. — Die Instrumentirkunst ist aber deshalb so schwer, weil

durch kein Instrument — besonders nicht durch die blasenden — der Hauptgedanke verdunkelt, die Vertheilung des Lichtes und Schattens unterbrochen, und die verwandten Gefühle in ihrer gegenseitigen Annäherung so wenig, wie die innern Verhältnisse der zugleich tönenden Stimmen gestört werden dürfen.

Ueberhaupt ist die Rolle der accompagnirenden Stimmen nicht leicht. Sie sind da, um der Hauptstimme zu dienen; es darf daher der Accompagnist weder in der Sonate am Klaviere, noch in der Kirchen-, Kammer- und Opernmusik hervorstechen wollen. Auch muß er sich aller Manieren und Verzierungen enthalten, weil diese in einer untergeordneten Stimme nothwendig die reine Darstellung der Melodie und das Auffassen derselben verhindern müssen; ja eigentlich sollte in Sonaten, Concerten, Terzetten ꝛc. der Accompagnist vorher die Solostimmen genau studieren, um das Verhältniß seines Accompagnements zu dem Vortrage derselben im Voraus zu berechnen.

Ueber die musikalischen Instrumente, deren Charakter und Gebrauch steht eine geistvolle Abhandlung in Schubarts Aesthetik der Tonkunst, S. 277 ff. — Ueber die Geschichte der Musik und die vorzüglichsten Schulen derselben, eben daselbst S. 3 ff. — Literatur der Instrumentalmusik, in Sulzers Theorie ꝛc. Th. 2, S. S. 679 ff. —

4) Mahlerei.

147.

Charakter der Mahlerei.

Der Charakter der Mahlerei besteht in einer durch Zeichnung oder durch Farben auf Flächen ästhetisch vollendeten Form für die Anschauung. Die Mahlerei ist unmittelbar Kunst des Raumes; denn die Gegenstände, die in ihren Formen erscheinen, und nach ihrem Zugleich- und Nebeneinanderseyn, auf einer Fläche dargestellt, in der Form zur Totalität verbunden werden, wirken zunächst auf den Sinn des Gesichts. Der subjective Grund, daß der Mahler Künstler ist, liegt in der hohen Bewegung seines Gefühls und in dem freien Spiele seiner Phantasie, die, beide vereinigt, die Totalität einer ästhetischen Form hervorbringen, diese mag nun durch bloße Zeichnung, oder durch die Mischung und das Spiel der Farben vollendet werden. — Die Mahlerei hat also mit allen Künsten das gemein, daß ihre Producte nur dem Genie ihr Daseyn und ihre ästhetische Vollendung verdan-

ken können; daß Gefühl und Phantasie bei ihren Schöpfungen im Einklange wirken müssen, und daß der Mahler, als Künstler, nicht allein der Technik der Mahlerei völlig mächtig seyn, sondern auch sein Kunstwerk, als ästhetische Form, nach den Gesetzen der Schönheit zur Totalität erheben soll.

148.

Klassifikation der mahlerischen Darstellungen.

Der Mahler kann allerdings die Stoffe, die er darstellen will, theils aus der Sphäre der Gegenwart oder der Vergangenheit, theils aus der Menschenwelt oder aus der Natur, entlehnen; aber nur durch die Idealisirung dieser Stoffe in der Form, und durch die Vollendung der Form, als eines ästhetischen Ganzen, erreicht er den hohen Rang des Künstlers. Diese idealische Haltung und Vollendung der Form wird also nothwendig einbedungen, wenn wir die mahlerischen Darstellungen klassificiren, als

a) Producte der Historienmahlerei, durch welche große Begebenheiten der Vergangenheit ins Andenken zurückgerufen, und Vorgänge, die nur Einen Augenblick in der Geschichte ausfüllten, durch die mahlerische Komposition auf die Ewigkeit gebracht werden;

2) Producte der Landschaftsmahlerei, durch welche Scenen und Gegenden der Natur versinnlicht, zugleich aber unter einer idealischen Umgebung, deren

sie in der Wirklichkeit ermangeln, dargestellt werden; (C. A. Semler, Untersuchungen über die höchste Vollkommenheit in Werken der Landschaftsmahlerei. 2 Th. Leipz. 1800.)

3) Producte der Portraitmahlerei, deren ästhetischer Gehalt, nächst der Einheit in der Form der Darstellung, auf dem mit mimischer Wahrheit und Kraft versinnlichten Ausdrucke der Seele oder des Charakters des dargestellten Individuums beruht;

4) Ptoducte der Thiermahlerei, in welchen die Eigenthümlichkeiten des thierischen Geschöpfs durch die Nüancen der Kunst hervorgehoben und versinnlicht werden müssen;

5) Producte der allegorischen und mythischen Mahlerei, in denen Ideen der Vernunft, oder Sagen aus dem Kindheitsalter der Völker mit ästhetischer Einheit und Kraft dargestellt werden;

6) Producte der Karikaturmahlerei, die nach den Gesetzen, unter welchen das Satyrische und Komische in die Sphäre des Schönen gehören, beurtheilt werden müssen;

7) Die Blumen- und Fruchtmahlerei, deren ästhetischer Werth auf der Illusion beruht, die durch eine idealisirte Nachbildung der organischen Producte der Natur hervorgebracht wird. (Vergl. Heydenreichs ästh. Wörterb. Th. 1, S. 496 ff.)

149.

Technik der Mahlerei.

Das Gesetz der Form verlangt die Identität der Korrectheit und Schönheit in der Form. So wie es aber keine Vollendung der Form ohne das innigste Verschmelzen jener beiden Eigenschaften in der ästhetischen Darstellung giebt; so können in der Theorie jene beiden Eigenschaften isolirt von einander entwickelt werden.

Die Technik eines Products der Mahlerei, oder die Vollkommenheit desselben in Hinsicht auf Korrectheit, besteht in der Zeichnung. Von ihr, die in der vollkommenen wahren Bezeichnung sichtbarer Gegenstände für die Anschauung besteht, hängt die unmittelbare Ankündigung und Darstellung der Form ab; denn alle Reize, durch die Farben hervorgebracht, können wohl das versinnlichte Leben des dargestellten Gegenstandes erhöhen, aber die Mängel der Zeichnung nicht compensiren.

Zur richtigen Zeichnung gehören als unnachlaßliche Bedingungen: die Kenntniß der Perspective und der Anatomie der Menschen und Thiere.

(Gerard van Brügge) Anweisung zu der allgemeinen Reiß- und Zeichenkunst. Aus dem Holländ. Hamb. 1678. Leipz. 1744.

Theoretische Abhandlung über die Mahlerei und Zeichnung. Leipz. 1769.

G. H. Werner, Erlernung der Zeichenkunst durch die Geometrie und Perspective. 1764.

Ant. Tischbein, Unterricht zur gründlichen Erlernung der Mahlerei, Th. 1, 5s Buch.

Christ. Ludw. Reinhold, System der zeichnenden Künste — handelt von der Zeichnung im 1sten, 5ten, 15ten, 19ten, 20sten, 21sten, 22sten, 25sten und 26sten Abschnitt.

Christ. Fr. Prange, Entwurf einer Akademie der zeichnenden Künste. Halle 1778.

A. H. Mertens, Vorlesungen über die zeichnenden Künste. Leipz. 1783.

J. H. Meil, Unterricht im Zeichnen für Kinder. Berl. 1789.

Xav. Leop. Pauer, Grundlinien einer systematischen Encyklopädie der zeichnenden Künste. Wien 1790.

Joh. Mart. Preißler und Jo. Eberh. Ihle, gründliche Zeichenkunst nach Originalzeichnungen. 4 Th. Fol. Nürnb. 1795.

Neues theoretisch-practisches Zeichenbuch, nebst Anleitung zum Koloriren der Landschaften und zur Blumen- und Pastelmahlerei. 8 Hefte, mit 64 Kpf. Hof, 1797 ff. 4.

Horstig, Briefe über die mahlerische Perspective, mit 32 Kpf. Leipz. 1797.

David, Grundlinien der Zeichenkunst, oder Katechismus zum Gebrauche derer, die sich den bildenden Künsten widmen, übers. v. Grohmann.

Eine Menge Zeichenbücher hat Sulzer in s. Theorie 2c. Th. 4, S. 753 ff.

150.

Schönheit der Mahlerei.

Zur Schönheit der Gemählde gehören

1) die Komposition, oder die genialische Anordnung und Gruppirung aller einzelnen Theile eines Gemähldes zur ästhetischen Totalität desselben. (In der Komposition ist Raphael Meister.) (Vergl. Heydenreichs ästhet. Wörterb. Th. 1, S. 561 ff.)

5) Das Helldunkel (Clair-Obscur), oder die ästhetische Vertheilung des Lichtes, in Hinsicht auf die stärkere oder schwächere Beleuchtung der dargestellten Gegenstände. (In diesem ist Correggio unübertroffen.) (Vergl. Heydenreichs ästhet. Wörterbuch, Th. 2, S. 629 ff.)

3) Das Kolorit, oder die Anwendung der Farben zur nähern Bezeichnung der dargestellten Gegenstände. Der Mahler, der des Kolorits mächtig ist, kennt die Charaktere einer jeden Farbe, und sein ästhetischer Sinn zeigt sich besonders in der Anordnung und Vertheilung der Farben auf die einzelnen Gegenstände. Insofern spricht man mit Recht von einem frischen, kräftigen, jugendlichen, warmen, edlen ꝛc. Kolorit. — Die Grenzen der verschiedenen kolorirten Gestalten machen die Umrisse oder die Contoure der Gegenstände aus. — Dem Kolorit muß nothwendig Harmonie zukommen; denn die Farben nähern und entfernen sich von einander in zahllosen Nüancen, und

diese Annäherung und Entfernung der Farben muß der Mahler so genau und sicher berechnen, daß er durch das Kolorit seinem Gemählde Einheit und Vollendung in der Anschauung ertheilt. — Das Genie des Mahlers, in Hinsicht auf das Kolorit, zeigt sich am glänzendsten in der Allegorie. Denn hier, wo er Gestalten einer überirdischen Welt ausdrucksvoll darstellen soll, muß er die Farbengebung in den erscheinenden Wesen läutern, erhöhen und idealisiren, um den Formen einen gewissen Charakter von übermenschlicher Kraft und Vollkommenheit mitzutheilen. (In dem Kolorit ragt Titian vor allen hervor.) — (Vergl. Heydenreichs ästh. Wörterb. Th. 1, S. 554 ff.)

151.

Einzelne Gattungen der Mahlerei.

Hieher gehören

1) die Wassermahlerei, oder die einfache Zubereitung zerriebener und in Wasser zerlassener Farben, mit einer stärkern oder schwächern Beimischung von Leim oder Gummi (gouache). Man bringt die so zubereiteten Farben auf Körpern aller Art an, auf Leinwand, Papier, Elfenbein ꝛc.; gewöhnlich bedient man sich des arabischen in Wasser aufgelöseten Gummi. Hat man die Proportionen der Farben und des Gummi richtig bestimmt; so legt man die Farben an, und impastirt sie, d. h. man breitet sie mit einer gewissen Fettigkeit aus, die ihnen Körper giebt. Die Wassermahlerei kann sehr schicklich bei der Landschaft nach der Na-

tur, bei Skizzen zu großen Kompositionen, bei Theaterdekorationen, Perspectiven ꝛc. angewandt werden. Eine besondere Art, ganz kleine Gemählde mit Wasserfarben zu mahlen, wird Miniatur genannt. Die Freskomahlerei beruht ebenfalls auf dem Gebrauche der Wasserfarben auf einem frisch angelegten, noch nassen Kalkgrunde. Der Mahler läßt nämlich nur so viel von der Mauer oder Decke mit Kalk und Gips bewerfen, als er in einem Tage vollenden kann. Die Freskomahlerei ist sehr dauerhaft. —

2) Die Pastelmahlerei, wo man mit trockenen, in kleine Stäbe (Pastell) geformten kreidenartigen Farben mahlt. Diese Art der Mahlerei hält die Mitte zwischen dem bloßen Zeichnen und dem eigentlichen Mahlen mit dem Pinsel. Die Pastelfarben werden wie Staub auf dem Grunde aufgetragen; die Gemählde müssen deshalb hinter Glas gesetzt werden, damit sich die Farben länger halten.

G. Christ. Günther, practische Anweisung zur Pastelmahlerei. Nürnb. 1792. (N. A.) 4.

3) Die Oelmahlerei, wo die Farben mit Oel vermischt werden. Sie hat ihre Vervollkommnung dem van Eyk im Anfange des funfzehnten Jahrhunderts zu verdanken, und wird gewöhnlich zu allen großen Gemählden auf Leinewand oder Holz gebraucht. Die Oelfarben haben, in Hinsicht auf die Bearbeitung und auf die Wirkung des Gemähldes, Vorzüge vor den Wasserfarben; denn sie lösen sich nicht so leicht auf, können über einander gesetzt werden, so daß die untere durchschimmert, und ändern beim Trockenwerden nicht die Farbe. In Hinsicht auf die Wir-

kung erhalten die Gegenstände dadurch einen höhern Glanz und einen mildern Schmelz; auch bewirken die Oelfarben eine stärkere Schattirung durch das Ineinanderfließen der Farben.

M. *Williams*, on essay on the mechanic of oil-painting. Bath 1787. 4. — Die Literatur des Streites über das Alter der Oelmahlerei, bei Sulzer, — Th. 3, S. 571 ff.

4) Die Wachsmahlerei (Enkaustik). Diese bei den Alten gewöhnliche Mahlerei hat ihren Namen von ἐγκαίω (ich brenne ein), weil bei der einen Art derselben die Umrisse der Figuren in Elfenbein eingebrannt, und bei der andern entweder die mit Wachs vermischten Farben durch das Feuer unter einander verschmolzen, oder die mit Wasser aufgetragenen Farben durch Wachs und Feuer auf den Grund des Gemähldes fixirt wurden. Gemählde in diesen Manieren gemahlt, hießen: encausta. Plinius und Vitruv, die am meisten davon handeln, haben doch von dem Ursprunge dieser Kunst, und von der Behandlungsart, Zubereitung und Zusmmensetzung der Wachsfarben keine Nachricht hinterlassen. Nur eine dreifach verschiedene Art der Enkaustik müssen wir, nach den Stellen beim Plinius, annehmen: a) Man bediente sich eines spitzigen eisernen Instruments, von den Griechen cestrum, von den Römern vriculum — oder wie Böttiger zeigt, veruculum — genannt, das man glühend machte, und dann mit demselben Anfangs blos die Umrisse der Figuren in Elfenbein brannte; b) oder man nahm ein besonders zubereitetes Wachs, welches vielleicht wie unsre Pastelfarben aufgetragen, und ver-

mittelst eines Kohlfeuers verschmolzen wurde; c) oder man trug die mit Feuer aufgelöseten Wachsfarben vermittelst eines Pinsels auf. Nur bei dieser letztern Art waren größere Gemählde möglich. — Man bediente sich auch der Enkaustik zum Anstreichen der Mauern, Waffen, Hausgeräthe ꝛc. — In neuern Zeiten machte man Versuche (besonders Caylus), diese Art der Mahlerei herzustellen; was man aber gegenwärtig Enkaustik nennt, ist eine Mahlerei mit gefärbtem Wachse, die man auf verschiedene Weise modificiren kann. — Birrenbach in Kölln zeichnet sich in derselben aus.

Vergl. Sulzers Theorie ꝛc. Th. 2, S. 59 ff. — Heydenreichs ästh. Wörterb. Th. 2, S. 92 ff.

5) Die Email- oder Schmelzmahlerei, die mit der Enkaustik nahe verwandt ist. Man mahlt mit glasartigen, im Feuer geschmolzenen, Farben, die auf dem Grunde eingebrannt werden, dadurch auf demselben sanft verfließen, und sehr dauerhafte, weder durch Wärme und Kälte, noch durch Feuchtigkeit und Staub zu zerstörende Gemählde geben. Der Grund dieser Mahlerei muß daher feuerfest seyn, und besteht entweder aus gebrannter Erde und Porcellain, oder aus Metall, welches mit einem weißen Glasgrunde überzogen wird. — Die Alten mahlten schon auf Gefäße von gebrannter Erde, auch existiren Glaspasten; doch rührt die eigentliche Mahlerei auf Glasurgrund aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts her.

Vergl. Sulzers Theorie ꝛc. Th. 4, S. 302 ff. —

6) Die Glasmahlerei. Obgleich die Alten mit der Glasmahlerei in eingebrannten Farben nicht ganz unbekannt gewesen zu seyn scheinen; so finden sich doch in neuern Zeiten die ersten Spuren dieser Kunst gegen das Ende des zehnten Jahrhunderts, wo man die Glasscheiben an Kirchen und andern öffentlichen Gebäuden mit Mahlereien verzierte, die dem gothischen Style in der Baukunst zusagten. Die Farben zu diesen Mahlereien waren mineralisch, oder bestanden aus gefärbtem und feingeriebenem Glase; sie wurden entweder auf gewöhnliches, durchsichtiges oder weißgefärbtes, Glas aufgetragen und im Schmelzofen eingebrannt. Vermuthlich entsprang diese Erfindung aus dem Nebeneinanderlegen von Stücken von gefärbtem Glase, wie mussivische Arbeit. — Albrecht Dürer († 1528) hat um diese Kunst große Verdienste. Unter den Neuern Baumgärtner († 1761), und Jouffroy Jervaise.

Vergl. Sulzers Theorie 2c. Th. 2, S. 420 ff.

7) Die Mosaik, ist eine Art Mahlerei mit natürlich bunten oder gefärbten Steinen. Wer vom Moses diese Kunst ableitet, führt das Brustschild Aarons als das erste Product dieser Kunst an. Nach andern erhielt sie ihre Benennung von den Musentempeln, wo die Fußböden mit verschiedenartigen Steinen gewöhnlich gepflastert waren. Wäre die letztere Etymologie die richtigere; so müßte man sich auch der Terminologie: mussivische Kunst, bedienen. — Die Steine, durch deren Zusammensetzung man ein mussivisches Gemählde hervorbringt, sind in der Form von durchaus gleichstarken Stiften, die sich bequem an einander fügen lassen, und die mit einem steinfesten Kitte verbunden werden.

Das Gemählde hat die nämliche Dicke, als die Stifte lang sind, die man dazu anwendet, und in jeder Tiefe ist es vollkommen dasselbe, was es auf seiner Oberfläche ist, weshalb ein verdorbenes musivisches Kunstwerk nur abgeschliffen werden darf, um wieder hergestellt zu werden. — Man hat in Rom die Gemählde der berühmtesten Meister mit geschnittenen Stiften aus gefärbtem Email nachgeahmt, die vor den gewöhnlichen Zerstörungen der Gemählde sicher sind. — Die Mahlerei in Tapetenwerk ist eine Art musivischer Mahlerei. —

Vergl. Sulzers Theorie ꝛc. Th. 3, S. 416 ff. Heydenreichs ästhet. Wörterb. Th. 3, S. 497 ff.

152.

Arabesken.

Die Arabesken gehören theils der Mahlerei, theils der Plastik an. Man versteht darunter gewisse Verzierungen, die größtentheils aus Pflanzen, Strauchwerk, schwachen Zweigen und Blumen zusammengesetzt, auf einen willkührlichen Grund gemahlt, oder auch in erhobener Arbeit angebracht sind, und womit man die Abtheilungen der Wände eines Zimmers, die Felder, oder auch die Einfassungen von verschiedenen Geräthschaften verziert. — Sie haben ihren Namen von den Arabern, die keine Thiere und Menschen abbilden durften, und daher nur Laub und Blumen zu ihren Verzierungen gebrauchen konnten. — Sie werden auch Grotteske genannt, da man in den Zimmern der ver-

schütteten Gebäude der alten Römer und in Gewölben unter der Erde, die man Grotten nannte, ähnliche Verzierungen antraf.

Vergl. Heydenreichs ästh. Wörterb. Th. 1, S. 89 ff.

153.

Hauptschulen der Mahlerei.

Unter den Mahlern des griechischen Alterthums ragen hervor: Polygnotus (ungef. 420 v. C.), Zeuxis (378 v. C.), Parrhasius (des vorigen Zeitgenosse), und Apelles.

Die Neuern klassificirt man am bequemsten nach Schulen. Unter dem Worte Schule begreift man nämlich, in den bildenden Künsten, eine gewisse Zahl von Künstlern, welche sich zunächst nach Einem Meister gebildet, und sich dessen Manier mehr oder weniger angeeignet haben, im Ganzen aber an gewissen Eigenthümlichkeiten einander ähnlich und verwandt sind, obgleich diese Eigenthümlichkeiten nicht selten gewisse Unvollkommenheiten einschließen, welche bei einer andern Schule, durch andere charakteristische Merkmale, wieder gehoben werden.

1) Die florentinische Schule charakterisirt sich durch einen hohen Ausdruck von Kraft, und durch Erhabenheit im Style, doch artet sie nicht selten, auf Kosten der Kunst, ins Unnatürliche, Uebertriebene und Unförmliche aus. — Ihr

Stifter war Cimmabue (geb. 1240 zu Florenz). Die vorzüglichsten Meister dieser Schule sind: Leonhard da Vinci (geb. 1445, † 1520), und Michel Angelo (geb. 1474, † 1564).

2) Die römische Schule charakterisirt sich durch richtige Zeichnung und wahren Ausdruck, durch großen Styl und schöne Komposition. Die Antike ist es, durch welche sich diese Künstler bildeten. — Ihr Stifter war Peter Perugino († 1524); ihr größter Meister: Raphael (zu Urbino 1483 geb., † 1520; seine Madonna, seine Verklärung). Unter den Neuern: Mengs († 1779).

3) Die venetianische Schule schloß sich zunächst an die Natur an, da ihre Künstler sich nicht, wie die in Rom, an den trefflichen Ueberresten des Alterthums erheben konnten. Ihre Eigenthümlichkeit besteht in einer reichen Anordnung und reizenden Behandlung des Ganzen und in dem schönsten Kolorit. Doch vernachlässigte sie oft die Wahrheit in der Zeichnung und den Ausdruck. — Zu ihr gehören: Gentil († 1501), und der große Titian (im Friaul 1477 geb., † 1576. — Seine Venus in der Dresdner Gallerie.)

4) Die lombardische Schule zeichnet sich durch Anmuth, durch eine gefällige und geschmackvolle, obgleich nicht immer ganz korrecte Zeichnung, durch einen weichen und sanften Pinsel und durch die liebliche Verschmelzung der Farben aus. — Antonius Allegri, genannt Correggio (nach seinem Geburtsorte), ist der Stammvater und zugleich der größte Künstler dieser Schule, (seine Nacht

und büßende Magdalene in der Dresdner Gallerie). — geb. 1494, † 1534. — Die drei Carracci, Ludwig und dessen Vettern, Augustin und Hannibal, können als Stifter der zweiten lombardischen — der sogenannten bolognesischen — Schule in der letzten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts angesehen werden. Sie errichteten zu Bologna eine Akademie der Mahlerei.

5) Die französische Schule zeigt wegen ihrer verschiedenen Meister sehr große Verschiedenheiten, da sich einige in Rom bildeten, andere der venetianische Schule, wieder andere der lombardischen oder florentinischen folgten, und viele sich auch durch eine eigne Manier auszeichneten. Diese Schule hat nie bedeutend emporgeragt; aber ein gewisser Glanz in der Erfindung, eine glückliche und leichte Anordnung, eine gute Zeichnung und ein lachendes, obgleich schwaches Kolorit scheinen sie im Allgemeinen am richtigsten zu charakterisiren. — Rosso (Roux), ein Florentiner, ward von Franz 1 gerufen, † 1541. — Poussin (geb. 1594, † 1665). — Vouet († 1641). — Le Brun (geb. 1619, † 1690). — Le Sueur (geb. 1617, † 1655). — Unter den neuesten David.

6) Die teutsche Schule folgte der Natur mit Kraft, und bewährte vielen Fleiß in der Ausführung ihrer Entwürfe, näherte sich aber dem gothischen Style, da sie mit der Antike zu wenig bekannt war, und zeigte in ihren Darstellungen immer etwas Steifes. — Nürnberg und Augsburg hatten die vorzüglichsten Künstler. — Albrecht Dürer (zu Nürnberg geb. 1470, † 1528) schrieb das erste Werk über die Perspective. Er ward von Maximilian 1. und Karl 5. sehr geachtet. — Lucas Kra-

nach († 1553). — Hans Holbein (geb. zu Basel 1498, † 1554 zu London. — Sein berühmter Todtentanz zu Basel). — Joh. Heinr. Tischbein († 1789). — Füger (Historienmahler). Graff (Portraitmahler). Schenau († 1806 — mythologischer Mahler). — Hackert, Klengel, Zingg, Veith u. a. Landschaftsmahler. —

7) Die niederländische Schule stellt die Natur vielleicht nur zu treu in ihren Kopieen dar, und zeichnet sich durch ihr Kolorit, nicht aber durch richtige Zeichnung, Erfindung und idealische Komposition aus. — Johann von Eyk (geb. 1370 — Wiederhersteller der Oelmahlerei) und sein Bruder Hubert — Lucas van Leyden (geb. 1494, † 1533) ist der eigentliche Stifter, und Rubens (geb. 1577, † 1640) der größte Meister dieser Schule. Sein braver Zögling: van Dyk († 1641). — Zu ihr gehört auch: Rembrandt van Ryn († 1614), und der berühmte Blumenmahler van Huysum.

8) Die englische, die ihren Sitz in der 1766 gestifteten Akademie zu London, und sich dem Auslande nur durch gestochene Blätter bekannt gemacht hat. — Der Engländer Barker (der Vater) ist der Erfinder der Panoramen.

Die nähern charakteristischen Züge dieser Schulen und ihrer vorzüglichen Meister in Heydenreichs ästhet. Wörterb. Th. 4, S. 81 ff. — Ueber diese und die ältern Mahler auch Th. 2, S. 58 ff.

Die wichtigsten Gemählegallerieen befinden sich zu Paris, Dresden, München (wohin die Düsseldor-

fer gekommen ist), Mannheim und Salzdalen (die besten Gemählde dieser braunschweigischen Gallerie gehen nun nach Paris).

154.

Literatur der Mahlerei.

Hieher gehört Sulzers Theorie ꝛc. Th. 3, S. 319 ff.

L. B. *Alberti*, de pictura, libr 3. Bas. 1540. 8.

Rob. *Fludd*, tractatus de arte pictoria. Franc. 1624 fol.

Franc. *Iunius*, de pictura veterum, libr. 3. Amstelod. 1637. — ed. *Graevius*, 1694. — Teutsch Bresl. 1760.

Io. *Scheffer*, graphice, i. e. de arte pingendi liber. Norimb. 1669. 8.

Alex. *Brown*, Ars pictoria; or an Academy treating of Drawing, Peinting, Limning and Etching. Lond. 1675 (N. A.) fol.

Richardson, Essay on the theory of painting. Lond. 1719.

Th. *Bardwell*, practise of painting and perspective. Lond. 1756. (N. A. 1792.)

Dan. *Webb*, Enquiry into the beauties of painting. Lond. 1760. — Teutsch, 1766 Zürich.

Giov. Batt. *Armenini*, de' veri precetti della pittura. Vened. 1678. (N. A.) 4.

— Leon *da Vinci*, tratato della pittura. Florenz 1792. 4. (N. A.) Teutsch von Böhm, Nürnb. 1786.

Algarotti, saggio sopra la pittura. Livorno 1763. Teutsch von Raspe, Kassel 1769.

— R. Raph. *Mengs*, Opere. 2 Th. Parma 1780. Teutsch von Prange. 3 Th. Halle 1786. — Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Mahlerei, Zürich 1779 (enthält eine Parallele der Eigenthümlichkeiten des Raphael, Corregio und Titian).

Ant. *Palomino de Castro y Velasco*, museo pintorico, y escala optica teórica de la pintura. 3 Th. Madrid 1715 ff. — fol. (Der erste Theil ist theoretisch, der zweite practisch, der dritte historisch.)

Roland *Freart*, idée de la perfection de la peinture, Par. 1672. (N. A.)

Felibien, des principes de l'architecture, de la peinture, de la sculpture etc.; avec un Diction. propre à chacun de ces arts. Par. 1669. (Das dritte Buch ist der Mahlerei gewidmet.)

La Fontaine, l'academie de la peinture. Paris 1679.

Roger *de Piles*, cours de peinture par principes. Par. 1720. (N. A.) — Teutsch, Leipz. 1760, zugleich mit dessen élémens de la peinture pratique (vermehrt von Jombert). Par. 1766.

J. Bapt. *Dubos*, Reflexions sur la poesie et sur la peinture, 2 Th. Par. 1719. — in 3 Theilen 1740. — Teutsch Kopenh. 1760. 3 Th.

Watelet, art de peindre. Par. 1761. (N. A.) — Teutsch Leipz. 1763.

Wilh. Göre's Anweisung zur Mahlerkunst, aus dem Holländ. übers. von Phil. v. Zesen. Hamb. 1669. — eine andere anonyme Uebers. Leipz. 1744.

Geo. de Laireſſe, großes Mahlerbuch — aus dem Holländ. — 3 Th. Nürnberg 1784 f. (N. A.)

Franz Dankert, teutsche Akademie der Mahlerei, Reiß- und Zeichenkunst. Nürnb. 1754. Fol. (N. A.)

Christ. Ludw. von Hagedorn, Betrachtungen über die Mahlerei. 2 Th. Leipz. 1762.

Ant. Tischbein, Unterricht zur gründlichen Erlernung der Mahlerei. Hamb. 1771.

C. L. Junker, Grundsätze der Mahlerei. Zürich 1775.

Christ. Fr. Prange, Schule der Mahlerei. Halle 1782. — Akademie der bildenden Künste. 2 Th. 1778.

L. v. Winkelmann, kurzes Mahlerlexikon. Augsb. 1781. (N. A.)

Christ. Ludw. Reinhold, System der zeichnenden Künste (nach der Sulzerschen Theorie) mit 49 Kpf. Münster 1784. — Die Zeichen- und Mahlerschule — mit 45 Kpf. Münster 1786.

Ant. Fr. Büsching, Entwurf einer Gesch. der zeichnenden schönen Künste. Hamb. 1781.

Ferd. Phil Ludw. Bartscher, Erklärung der nöthigsten Kunstwörter in der Mahlerei. Detmold 1787.

Gthold Ephr. Lessing, Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerei u. Poesie. 3te Aufl. Berl. 1805.

J. D. Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederherstellung bis auf die neuesten Zeiten. 4 Th. Götting. 1798 ff.

Füßli, Vorlesungen über die Mahlerei, aus dem Engl. v. Eschenburg 1803.

Göthe, Winkelmann und sein Jahrhundert. Tübingen 1805.

Von dem Schönen und der Schönheit in der Mahlerei — in Ramdohr's Charis, Th. 2, S. 79 ff. — Dessen Beschreibung der Gemähldegallerie des Freih. v. Brabeck zu Hildesheim. Hannov. 1792.

Aesthetisches Wörterbuch über die bildenden Künste nach Watelet und Levesque. Mit nöthigen Abkürzungen und Zusätzen fehlender Artikel kritisch bearbeitet von K. H. Heydenreich, 4 Th. Leipz. 1793 ff. (ist nicht ganz zuverlässig und vollständig; ist aber über Mahlerei und Plastik für itzt noch das beste lexikalische Werk.)

Die Literatur der Geschichte der Mahlerei, bei Sulzer, Th. 3, S. 345 ff.

5) Plastik. (Bildnerei überhaupt.)

155.

Charakter der Plastik.

Der Charakter der Plastik oder Bildnerkunst besteht in der Hervorbringung einer vollendeten ästhetischen Form aus einer und derselben harten oder weichen Masse, wo diese Form entweder als das freie Erzeugniß der productiven Phantasie, oder als die idealisirte Nachbildung eines existirenden Gegenstandes erscheint, durch ihre Totalität aber nicht blos in der Anschauung ein unmittelbares Wohlgefallen bewirkt, sondern auch die Phantasie des Anschauenden in ein freies, lebensvolles Spiel versetzt, und in seinem Gefühlsvermögen eine mehr oder weniger tiefe Bewegung und Rührung hervorbringt. — Nur durch diese letzten Eigenschaften treten die plastischen Producte in die Reihe schöner Kunstwerke, und stehen unter ästhetischen Gesetzen; denn der bloße mechanische Bildner ist eben so wenig Künstler, wie der, welcher sich der Regeln der Proso-

sie bemächtigt hat, ohne poetischen Geist Anspruch auf den Namen eines Dichters machen darf. —

156.

Plastik, als Kunst des Raumes.

Die vollendete plastische Form ist ein objectiv im Raume erscheinendes Kunstproduct, eine in der Darstellung vollendete Gestalt. Deshalb ist die Plastik, mit allen ihren Untergattungen, eine Kunst des Raumes. — Die Illusion, die sie hervorbringt, beruht auf keinem Farbenspiele, wie in der Mahlerei (denn alle Versuche, die Farben auf plastische Kunstwerke überzutragen, sind Verirrungen eines fehlerhaften Geschmacks), sondern auf der ästhetischen Behandlung der an sich unförmlichen todten Materie für den Ausdruck subjectiver Gefühle und genialischer Bilder der productiven Phantasie. Ihr erhabenstes Ideal ist aber die veredelte Darstellung der menschlichen Form. —

Die plastischen Gestalten sind entweder völlig nach der Ansicht der Natur ins Runde, und so gebildet, daß sie von allen Seiten gesehen werden können, und zwar theils als vollständige Formen (z. B. ganze Statuen), theils nach gewissen Hauptheilen (z. B. Büsten), theils kolossalisch, d. i. in einer Form, welche die natürliche Erscheinung des dargestellten Gegenstandes übersteigt, theils gruppirt, wenn mehrere Figuren zu der Totalität einer ästhetischen Form verbunden werden; oder sie erscheinen auf einem flachen Grunde, blos nach einem Theile der Oberflä-

che (Relief — entweder haut relief oder bas relief).

157.

Verschiedene Arten der Plastik.

Die plastischen Künste haben zwar alle das gemein, daß sie ihre Formen aus körperlichen Massen vollenden und als etwas objectiv im Raume Erscheinendes darstellen; in sich selbst sind sie aber so verschieden, daß jede derselben bei ihrem höhern Anbaue ein eignes Künstlertalent und eine genaue Kenntniß der für ihre Werke zu bearbeitenden Materialien und Stoffe verlangt. Diese Materialien sind Stein, Marmor, Elfenbein, Metall, Holz, Thon, Gips u. s. w.

Zu den plastischen Künsten gehören:

1) die Bildhauerkunst im engern Sinne, welche aus Marmor und andern harten Körpern Statuen aushauet und mit Hülfe des Hammers vollendet;

2) die Thonbildekunst, wozu auch die Modellirkunst für Porcellainarbeiten gehört;

3) die Stuckaturkunst, welche aus geriebenem Gips oder zubereitetem Mörtel ihre Kunstformen bildet;

4) die Schnitzkunst, welche Holz und andere weniger harte Körper zu ihrem Materiale wählt;

5) die Possirkunst, welche Modelle in schönen Gestalten ausstellt;

6) die Gießkunst, durch welche flüssig gewordene Metalle zur Darstellung schöner Formen nach gewissen Modellen angewandt werden;

7) die Dreh- und Schleifkunst (Toreutik), inwiefern sie schöne Formen aus spröden Körpern (Glas ꝛc.) bildet;

8) die Steinschneidekunst, welche in edlere Steine theils vertiefte, theils erhobene Bilder arbeitet;

9) die Stempelschneidekunst, deren schöne Formen erst durch die vermittelst der Stempel bewirkte Ausprägung der Metalle, oder durch Abdrücke der Stempel in weichere und allmählig verhärtende Massen, völlig dargestellt werden;

10) Die Formschneidekunst, welche die Bilder erhöht in Holz arbeitet, und sie durch Abdrücke (Holzschnitte) nach ihrer ästhetischen Form erscheinen läßt;

11) die Kupferstecherkunst, wodurch ästhetisch darstellbare Gegenstände in Kupferplatten vertieft eingearbeitet, und von diesen abgedruckt werden. (Zu ihr gehört auch die Aetz- und Radirkunst, die schwarze Kunst, die Tuschmanier ꝛc.)

12) Die Bildwirker- und Stickerkunst.

Die Enkaustik und musivische Arbeit, die zum Theil auch hieher gehören, sind bereits unter der Mahlerkunst aufgeführt.

158.

Statuen.

Unter Statuen versteht man im Allgemeinen die größern und vollendeten Kunstformen der Plastik, inwiefern sie die menschliche Gestalt nach ihrer ganzen erscheinenden Form idealisirt darstellen. (Doch wird auch das Wort von ähnlichen Darstellungen des thierischen Körpers gebraucht.) Nothwendig muß jede in einer Statue dargestellte Gestalt zuvor richtig gezeichnet und nach der Proportion des ganzen Kunstwerkes symmetrisch berechnet seyn, bevor sie in Marmor oder Stein ausgehauen, oder in Thon gebildet, oder in Metall gegossen werden kann. Je weniger der plastische Künstler bei seiner Darstellung auf das Spiel der Farben rechnen kann; desto mehr muß die idealische Schönheit des Kunstwerkes unmittelbar aus der Totalität der Form selbst und aus dem Charakter desselben hervorleuchten. Alles also, was das Gesetz der Form überhaupt von der Vollendung einer ästhetischen Form in Hinsicht auf Anmuth, Kraft, Würde u. s. w. verlangt, muß die productive Phantasie und das tief bewegte Gefühl des plastischen Künstlers in der schönen Form ausführen und der Anschauung darstellen, und das Große, Erhabene, Rührende und Edle der menschlichen Gesinnungen und Handlungen spricht unverkennbar mächtig zu unserm Gefühle, und setzt unsere Phantasie bei der Anschauung in ein freies und leben-

diges Spiel, sobald es, unrer einer idealischen Umgebung, in der plastischen Form vollendet dargestellt erscheint.

Die unbekleidete Darstellung des in der Form erscheinenden Objects ist der Hauptpunct für den plastischen Künstler. Doch sind in den Fällen, wo die Bekleidung des Objects ästhetisch nothwendig wird, von den Bildnern zwei an sich verschiedene Systeme angenommen werden. Das eine befolgt die hohe Simplicität der antiken Bekleidung, und nimmt einzig und allein den Styl ihrer Falten an; das andere bildet alle Gattungen der wirklichen Bekleidung, und alle Stoffe nach, deren man sich dazu bedient. — Die berühmten Gewänder der Griechen, welche man naß nennt, bestehen aus so feinen Stoffen, daß sie naß zu seyn, und oft an der Haut zu kleben scheinen. Sie lassen alle Nüancen der verhüllten Form errathen, und bringen eine hohe Wirkung hervor; doch finden sich auch in den griechischen Kunstwerken Bekleidungen von gröbern Stoffen. Nur dürfen die letztern in neuern Kunstwerken nicht von dem oft unsichern Geschmacke der wechselnden Mode entlehnt werden. — Fliegende Gewänder (selbst von der Hand eines Bernini) sind, als eine in der Luft fliegende Steinmasse, immer unnatürlich; aber man befolge welches System man wolle, so müssen die Falten der Bekleidung immer so geordnet seyn, daß sie keinen spitzigen Licht- oder Schattenwinkel hervorbringen, daß nicht eine der andern gleich, sondern eine mehr hervorspringend als die andere sey.

Das Beiwerk an Statuen dient bisweilen zur bloßen Decoration der ganzen Form, bisweilen aber auch zur Unterstützung und Festhaltung der Statue selbst. Es kann aus dem

Stücke eines Baumes, aus einer Säule u. s. w. bestehen, die aber den Gesetzen der Symmetrie und Schönheit des Ganzen unterworfen sind.

Eine gedrängte Geschichte der Bildnerei, verbunden mit einer kurzen Charakteristik der vorzüglichsten ältern und neuern plastischen Künstler, s. im kurzgefaßten Handwörterb. Th. 1, S. 154 ff. und ausführlich in Heydenreichs ästhet. Wörterb. Th. 1, S. 165 ff. — Auch gehört hieher: J. F. Hirts archäologisches Bilderbuch, 1s Heft, 1805.

Mit tiefem Eindringen in den Geist der plastischen Kunst des Alterthums schrieb Böttiger seine Andeutungen zu 24 Vorlesungen über die Archäologie, Dresd. 1806, wovon die erste Abtheilung die allgemeinen Uebersichten und die Geschichte der Plastik bei den Griechen enthält. — Sechs Koryphäen führt er auf, in deren Kreisen sich, nach seiner Ansicht, die ganze griechische Plastik vollendet. Die große Schaar der übrigen Erz- und Marmorbildner werden nach ihm, blos im Vorübergehen, in den organischen Kunstreihen eingeflochten, oder gar übergangen. Er selbst stellt sie gedrängt S. X ff. dar:

„Mit Phidias, dem die harmonische Gottheit sich am reinsten entschleierte, eröffnet sich der große Kreis. Was vielleicht so nur einmal einem Sterblichen verliehen wurde, gleich hohe Vollendung im Größten und Kleinsten, gleiche Ueberraschung des Beschauers im fernsten

und nächsten Standpuncte, war diesem genialischen Glatzkopfe in der beglückendsten Stunde der Weihe gegeben. Ohne Phidias Jupiter- und Minerven-Ideal wäre an gar keinen idealen Formencyclus der griechischen Plastik zu denken gewesen. Der Schöpfer des Kunstcanons, der zartere Polyclet, stellt sich im Wettkampfe seinem ältern Mitschüler, dem Phidias, gegenüber, und wählt sich, dem innern Rufe seines Genius getreu, den gymnastischen Ephebenkreis. Nun tritt, kraftvoll und nach allen Seiten gewaltig ausgreifend, der Schöpfer herculischer Götter- und Menschenformen und der berühmtesten Thierideale, der alles Bildbare umfassende Myron auf, und wählt sich im Gegensatze mit dem feinen Polyclet, der sich nie über die glatten Wangen verstieß, den athletischen Kreis oder die Idealformen der Faustkämpfer und Paneratiasten. Von nun an beginnen, den gediegenen Erzguß mit dem zartern Marmorgebilde vertauschend, die vollendeten Bildhauer ihr Werk, und der Weg vom großen zum schönen und anmuthigen Styl wird der betretenere. Scopas schwelgt in dem bacchischen Mänaden- und Satyrenkreis und vollendet das Ideal des zartern Gottes, oder, in süßen Selbstgenuß versunken, göttlich über die lustige, oft thierische, Ausgelassenheit waltet, das Ideal des holden Dionysos, indem er zugleich die Sculpturen in halberhabener Arbeit, die Phidias und Alcamenes zur Verherrlichung der Tempel schöpferisch angewandt hatten, ihrer vollendenden Begränzung zuführte. Der reizende Tänzerinnen- und Hetären-Kreis war dem hochgefeierten Praxiteles fast allein noch übrig geblieben. Aus ihm mit der

sinnlichsten Begeisterung sich berauschend und doch selbst in der gewagtesten Enthüllung die heilige Zucht nicht verletzend, erschuf er seine cnidische Venus, und vollendete zu gleicher Zeit die Anadyomenen-Ideale und Niobe-Gruppen. Zeuxis und Parrhasius hatten unterdessen die Mahlerei jenem Gipfel immer näher gebracht, den sie unter Apelles endlich ersteigen sollte, und sie, die jüngere Schwester der Plastik in Erz und Marmor, die ihrer ältern die Bestimmtheit ihrer Formen und die charakteristische Wahrheit in Styl und Anordnung verdankte, zeigte nun in glücklicher Wechselwirkung auch wieder ihren lieblich begünstigenden Einfluß auf die Bildnerei in runden Formen. Der alles Entgegengesetzte harmonisch zusammenbindende Euphranor, in Gemälden und runden Bildwerken gleich groß, doch nicht in die erste Ordnung tretend, zeigt sich als Vermittler zwischen beiden, und bereitet so dem letzten unter den sechs großen Bildnern, dem Lysippus, den Weg, indem er selbst in seinem Theseus das höchste Heroenideal aufstellt. Lysippus schließt den ganzen Kreis, indem er noch einmal das ganze Pantheon der Götter- und Heroenwelt durchformend und mit der neubedachten Ausstattung kleinerer Köpfe und schlankerer Gestalten verannehmlichend und verherrlichend, das, was sein kriegerisches Zeitalter fast allein noch darbot, die Portraitfiguren der Krieger und Sieger, der Könige und Feldherren zum Ideal zu erheben versuchte. So wird er Schöpfer des idealisirten Portrait- und Kämpferkreises, der sich um den großen Alexander bald in großen fechtenden Reutergruppen und Jagdkämpfen, bald in siegreichen Triumphzügen und

Quadrigen herumlagert, und durch die von Lysipps Bruder erweiterten Büstenabformungen einen unglaublichen Umschwung erhält."

159.

Stukkatur.

Unter Stukkaturarbeit (vom italienischen Stucco) verstehet man plastische Verzierungen, die gewöhnlich an Werken der Baukunst angebracht werden. Sie bestehen aus Laubwerk, Festons, Kartuschen, Blumen und Früchten ꝛc., und werden aus einer Art Mörtel gebildet, der aus Kalk und feingestoßenem Marmor zubereitet wird. Die Masse ist weich, wie Thon, und wird mit kleinen eisernen Werkzeugen bearbeitet. Die Form erscheint gefälliger, als die in harten Stein und in Holz gearbeiteten.

Die Literatur und die vorzüglichsten Künstler in der Stukkatur s. in Sulzers Theorie ꝛc. Th. 4, S. 473.

160.

Possirkunst.

Durch die Possirkunst werden sogenannte Modelle von Statuen in Gips, gebrannter Erde u. s. w. ausgeführt, die entweder die Basis eines größern Kunstwerkes, oder die Muster für angehende Zeichner — besonders in Mahlerakademieen — sind, wodurch die Gegenstände der plastischen Kunst

in der Erhabenheit und mit dem Ausdrucke dargestellt werden, die sie in der Wirklichkeit haben, die aber der Zeichner in der lebendigen Natur immer nur auf Augenblicke beobachten kann. — So vervielfältigen diese Modelle eine Menge schöner antiker und moderner Werke, welche der junge Künstler, bei ihrer Zerstreuung in den verschiedenen Kunstsammlungen, nicht würde studiren können.

161.

Steinschneidekunst.

Schon in den ältesten Zeiten war diese Kunst bekannt, durch welche in den kleinsten Verhältnissen die richtigste Zeichnung, die mühsamste Ausführung des Gegenstandes und die ästhetische Vollendung der darzustellenden Kunstform möglich wird. Cameen sind solche Steine, deren Formen nicht in den Stein tief eingegraben, sondern aus dem Grunde heraus erhoben gearbeitet sind; Steine mit vertiefter Arbeit heißen Gemmen. — Die Alten wählten alle Edelsteine, außer dem Diamant und Rubin, dazu; in neuern Zeiten hat man aber auch mit diesen gelungene Versuche gemacht. — Die Stempelschneidekunst ist nur eine Abart der Steinschneidekunst überhaupt.

Vergl. kurzgef. Handwörterb. Th. 1, S. 493 ff., wo die wichtigsten Sammlungen von geschnittenen Steinen aufgeführt sind; u. Sulzer, Th. 4, S. 457 ff.

Pasten sind die Abdrücke geschnittener Steine in Glas, oder glasartiger mineralischer Erde (Terra sigillata), in Schwefel, Siegelwachs, gipsartigen Mas-

sen ꝛc. Eine Gemmensammlung nennt man Daktyliothek. — Lippert (in weißer Erde) und Wedgewood (in einer schwarzen basaltähnlichen Masse) lieferten die schönsten Pasten. — An den Münzen und Medaillen unterscheidet man die Hauptseite (tête), die Rückseite (revers), die Umschrift (legende), das Feld oder das Innere, und die Aufschrift. — Vergl. Sulzers Theorie, Th. 3, S. 657 ff. — Von den Schaumünzen, Sulzers Theorie ꝛc. Th. 4, S. 245 ff. — Die Numismatik bildet einen besondern Theil der Archäologie.

162.

Relief.

Dieses Kunstproduct besteht in erhobener oder vertiefter Arbeit (haut- und bas-relief) auf einem flachen Grunde. Die Alten bedienten sich in ihren Reliefs gewöhnlich nur einer einzigen Fläche, wodurch dieser Theil der Bildnerei auf einen zu engen Raum eingeschränkt wird. Das Relief, besonders in der Vervollkommnung, die es durch Bernini, Algardi, Angelo Rossi u. a. erhielt, nähert sich in der Illusion, die es bewirkt, am meisten der Mahlerei, bleibt aber allerdings in der Wirkung noch hinter derselben zurück. — Stellt der bildende Künstler im Relief mehrere Flächen dar; so muß er nothwendig die Figuren der ersten Fläche vor den andern hervorspringen lassen. Diese Hauptfiguren erhalten durch ihre Stellung das meiste Licht. Die Formen in der zweiten und in den folgenden Flächen werden aber, nach dem Verhältnisse ihrer Ferne, im-

mer schwächer und unbestimmter, die Umrisse immer schwimmender und schwankender, und die Tinten der Lichter und Schatten verschmelzen immer leichter in einander. Hauptsächlich muß der Künstler im Relief die Wirkung des Schattens berechnen, da eine Figur auf die andere Schatten wirft, und doch die Figuren so gruppirt seyn müssen, daß der Schatten, den eine Figur auf die andere wirft, natürlich dahin fallen zu müssen scheine.

Da die Reliefs zur Verzierung der Werke der Baukunst gebraucht werden; so muß ihr Stoff und ihre Komposition und ihre Bekleidung dem Charakrer des Gebäudes angemessen seyn. So wird die männliche Würde der toskanischen Ordnung nur einfache Stoffe und Zusammensetzungen gestatten; aber die korinthische erfordert Umfang in der Komposition und Reichthum in der Bekleidung.

Das Relief wird auf der Fläche entweder mit dem Meisel ausgearbeitet, oder die Figuren werden gegossen. Die gewöhnlichste Materie dieser Kunstwerke bei den Alten war Marmor und Erz; bei den Etruskern auch gebrannter Thon. Man stellte sie auf einzelne Tafeln, auf Schilder, Helme, Dreifüße, Altäre, Trinkgeschirre und andere Gefäße, auf Grabmäler, Urnen, Säulen, Triumphbogen u. s. w.

Die Literatur vergl. bei Sulzer, Th. 2, S. 238 ff.

163.

Formschneidekunst.

Die Formschneidekunst ist die Kunst, Zeichnungen in Holz zu schneiden, von welchem sie, vermittelst aufgetragener dicker Farben, und einer Presse, gewöhnlich auf Papier abgedruckt werden. Diese Abdrücke heißen Holzschnitte.

Die Zeichnung wird dazu auf ein feines Holz durchgezeichnet, oder mit Bleistift unmittelbar darauf umschrieben. Dann wird durch besondere dazu eingerichtete Werkzeuge von der Oberfläche dieses Holzes alles bis auf eine gewisse Tiefe weggenommen, so daß die Form zum Holzschnitte erhöht erscheint, da sie im Gegentheile auf der Kupferplatte vertieft wahrgenommen wird.

Sollen auf dem Holzschnitte Gegenstände dargestellt werden, welche in der Ferne erscheinen; so kann man die Plätze des Holzstockes, auf welche die entfernten Gegenstände zu stehen kommen, bevor man die Zeichnung aufträgt, etwas vertiefen, damit alsdann bei dem Stiche die Striche nur schwach erscheinen.

Die Kupferstecherkunst hat allerdings wesentliche Vorzüge vor der Formschneidekunst, da die Holzschnitte etwas Mattes und Rauhes behalten, auch verstattet sie eine ungleich reichere ästhetische Anwendung. Doch ist die letztere in neuern Zeiten in Berlin, und auch zum Behuf der verschiedenen Formen in den größern Fabriken, mehr kultivirt und vervollkommnet worden.

Die Formschneidekunst verdankte wahrscheinlich der Erfindung der Spielkarten ihr Daseyn, die schon im 13ten Jahrhunderte bekannt waren. So viel ist historisch gewiß, daß bereits vor dem Jahre 1430 biblische Geschichten in Holz geschnitten wurden. — Im 16ten Jahrhunderte wurde diese Kunst durch Altdorfer und Albrecht Dürer sehr verbessert, und neuerlich brachte sie Unger in Berlin zu hoher Vollkommenheit.

Eine besondere Art von Holzschnitten nennen die Italiener Chiaroscuro, die Franzosen Camayeux. Sie gewähren eine ganz mechanische Nachahmung einer mahlerischen Zeichnung, indem die Umrisse durch Striche, Licht und Schatten aber durch Tuschen angegeben sind. Je nachdem die Zeichnung mehr oder weniger Tuschen und Farben enthält, werden auch mehr oder weniger verschiedene Farben dazu erfordert.

J. M. *Papillon*, Traité historique et pratique de la gravure en bois. Par. 1766.

von Heinecke, Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, 2 Th. Leipzig 1768 f. — Idée générale d'une collection complète d' Estampes, Leipz. 1771. — Neue Nachricht 1786, von Künstlern und Kunstsachen. Leipz. S. 98 ff. und S. 134 ff.

Humbert, Abrégé historique de l'origine et des progrès de la Gravure et des Estampes en bois et en taille douce. Berl. 1752.

J. Fr. Unger, über die Holz- und Formschneidekunst, — in d. Monatsschr. der Berl. Akad. der Künste, Th. 2, S. 78 ff.

Die vorzüglichsten Künstler im Formschneiden bei Sulzer Th. 2, S. 255 f.

164.

Kupferstecherkunst. Aetzkunst (Radiren), schwarze Kunst, Arbeiten in aqua tinta.

Die Kupferstecherkunst ist die Kunst, durch Striche und Puncte die Formen, Licht und Schatten von Gegenständen in Kupfer darzustellen, welche Darstellungen dann vermittelst des Druckes vervielfältiget werden. Diese Kunst ward in Europa erst in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts erfunden, und war allen alten Völkern unbekannt; nur die Chinesen scheinen sie schon früher gekannt zu haben. Unter den Europäern streiten die Teutschen, die Italiener und Holländer um die Erfindung; doch scheint sie den ersten zu gehören. Martin Schön († ums Jahr 1486) ist der erste bekannte Kupferstecher. Die Kunst selbst entwickelte sich unstreitig aus dem Formschneiden. Die verschiedenen Manieren derselben sind: a) das Kupferstechen mit dem Grabstichel, oder die Kupferstecherkunst im engern Sinne. Man zeichnet die Umrisse und Formen des Stoffes mit einer spitzigen Nadel (die kalte Nadel genannt) in das Kupfer, und schneidet nachher vermittelst des Stichels mehr oder weniger große und tiefe Furchen (Taillen, Schraffirungen). b) Das Aetzen

oder Radiren, wo man die fein polirte Kupferplatte mit dem sogenannten Radirgrunde überzieht, welcher in einem gewissen Firnisse besteht, den man am besten mit Wachsruß anlaufen läßt. Dieser Grund wird nach der darzustellenden Zeichnung mit der Radirnadel bis auf das Kupfer aufgerissen; hierauf zieht man rings um die Kupfertafel herum einen Rand von Wachs, und gießet Scheidewasser darauf, welches in die vom Aetzgrunde entblößten Stellen eindringt, dieselben vertieft, und so die Figuren in Kupfer darstellt. (Albrecht Dürer, — Rembrandt, Carrach, Hogarth, Geyser, Chodowiecki, Meil, Oesser ꝛc.) — c) Die Punctirmanier, mit dem Hammer. Die Kupferstecherkunst ging von den Goldschmidten aus; es ward also der Hammer gleich Anfangs dabei gebraucht. Im 16ten Jahrhunderte kam die gehämmerte Arbeit auf, wo man mit einem Spitzhammer feine Puncte in die Platte schlug, und so die Figuren hervorbrachte, dann aber mit dem Grabstichel nachhalf. Im engern Sinne heißt gegenwärtig punctirte Manier diejenige Zusammensetzung von Puncten und Schraffirungen, in welcher die Puncte der herrschende Theil, und gewöhnlich in dem Fleischigen und in den Gründen angebracht sind. Diese Manier ist, wie der Grabstichel, mühsam, giebt weniger Bestimmtheit als dieser, aber mehr Sanftheit. — Wahrscheinlich ist der Engländer Bartolozzi der Erfinder. — d) Die schwarze Kunst ward vom hessischen Obristl. von Siegen 1643 erfunden. Die Kupferplatte wird ganz rauch und kraus gemacht, so daß sie abgedruckt einen ganz schwarzen Abdruck giebt. Auf diesem Grunde wird nun die Zeichnung gemacht, und derselbe nach Verhältniß des Lichtes, das man über das Blatt verbreiten will, nach und nach hinwegge-

schabt. — Das dominirende Schwarz bewirkt hier einen auffallenden Effect des Lichtes, und die Kupferstiche gleichen an Feinheit den Gemählden. e) Die Tuschmanier (Aqua tinta), von le Rime erfunden, ahmt getuschte Handrisse in Kupfer nach (erst in der zweiten Hälfte des 18ten Jahrh. erfunden). Le Prince vervollkommnete sie, und bediente sich weder des Grabstichels, noch der Radirnadel, sondern blos einer Beize, die er vermittelst des Pinsels auf die Kupferplatte trug. Durch diese Manier werden Zeichnungen mit dem Pinsel in Tusch, Sepia 2c. nachgeahmt, besonders wo der Effect durch Hauptmassen bewirkt werden soll. — Bei den bunten Kupfern muß man illuminirte Kupfer von bunten Abdrücken unterscheiden.

Literatur der Aetzkunst bei Sulzer Th. 1, S. 63 ff. — der schwarzen Kunst, Th. 4, S. 347 ff.

Ein Verzeichniß der vorzüglichsten Kupferstecher bei Sulzer, Th. 3, S. 113 ff. — Gravieren und die vorzüglichsten Graveure in Heydenreichs ästhet. Wörterb. Th. 2, S. 440 ff.

J. Kasp. Gütle, Kunst in Kupfer zu stechen, zu radiren und zu ätzen, in schwarzer Kunst und punctirter Manier zu arbeiten. Mit Vignetten und 19 Kpfrn. Nürnb. 1795.

165.

Aetzen auf Glas.

Nächst der Kupferstecherkunst verdient eine Erfindung genannt zu werden, die, wenn sie weiter vervollkommnet wird, bald den bisherigen Gebrauch der erstern Kunst beeinträchtigen dürfte, die Kunst, Bilder auf Glas vermittelst der Flußspathsäure zu ätzen. Auf Glas läßt sich nämlich weit leichter ätzen, als in Kupfer stechen, nnd Glas giebt weit bessere und mehrere Abdrücke, als eine Kupfertafel.

Der Chemiker Parkes in London hat die Aufgabe gelöset, eine Glastafel eben so unbeschädigt durch eine Kupferdruckerpresse zu ziehen, als eine Kupfertafel. Vor seinem Chemical Catechism, London 1806, befindet sich ein Abdruck von einer mit Flußspathsäure geätzten Glasplatte. Man hofft in England, nach diesem gelungenen Versuche, daß die Aetzkunst auf Glas ganz die Stelle der Kupferstecherkunst einnehmen werde, da es besonders bei derselben nicht des großen Aufwandes, wie bei der Kupferstecherkunst, bedarf, um eine Zeichnung zu vervielfältigen. Schon Lichtenberg schlug vor, das Glas auf beiden Seiten mit gewöhnlichem Aetzgrunde zu überziehen, auf der einen Seite das Bild zu radiren, und diese radirte Seite über einen auf glühende Asche gesetzten Topf zu halten, aus welchem sich aus zermalmtem Flußspath und darauf gegossener concentrirter Vitriolsäure die spathsaure Luft entwickelt, in die Vertiefungen des radirten Bildes steiget, und in wenigen Minuten den schönsten Glasstich macht. Sobald also ein vollkommnes Mittel entdeckt worden ist, diese geätzten Gläser auch zum Abdrucke, wie die Kupferplatten, gebrauchen zu können;

so ist die Bildervervielfältigung auf ihre größte Höhe gebracht worden.

Die Kunst, auf Glas zu ätzen, verdankt ihren Ursprung dem berühmten Glasschneider Schwanhard in Nürnberg, der zufälligerweise etwas Flußspathsäure auf seine Brille fallen ließ, und so die corrosive Eigenschaft dieser Säure entdeckte. Man kann auf doppelte Art ätzen, entweder mit der Säure selbst, oder mit ihrem Gase. Das letzte ist das beste; die Glastafel aber wird zu beiden Arten der Aetzerei auf gleiche Weise behandelt. Man überzieht sie mit einem Firniß, aus gleichviel Mastix und eintrocknendem Oele bereitet, welches letztere am besten durch den Absud des Leinöls über rothen Queckſilberkalk erhalten wird. Nachdem das Glas so stark erwärmt worden ist, daß man die Hand nicht mehr daran halten kann, wird dieser Firniß mit taffetenen Ballen, die mit Baumwolle ausgestopft sind, aufgetragen, und dann dem Rauche kleiner Harzlichter ausgesetzt. Nun wird die Glastafel radirt, entweder erhaben, d. h. so, daß man den Firniß zwischen den gezeichneten Bildern wegnimmt, oder vertieft, daß der Firniß da zurückbleibt, wo kein Bild erscheinen soll. Wird nun mit der Spathsäure selbst geätzt; so vertheilt man die Säure mit dem Pinsel auf die Platte, und wenn sich eine weiße Rinde erzeugt hat, so nimmt man diese weg, und gießt neue Säure über, bis die Vertiefung nach Belieben ist. Hiezu bedarf es aber einer natürlichen oder künstlichen Wärme. Der Firniß wird nachher mit Weingeist abgewaschen, und das Glas mit gepülverter Kreide abgerieben. Nun ist das Bild eingeätzt. —

Die Aetzung mit dem spathsauren Gas gehet aber schneller. (Vergl. Verkündiger, 1806, St. 100, S. 397 f.)

166.

Bildwirker- und Stickerkunst.

Zu den plastischen Künsten kann man auch die Bildwirker- und Stickerkunst rechnen, die sich der Fäden von Seide, Wolle und ähnlicher feinen Stoffe bedient, um die Totalität einer ästhetischen Form, und gleichsam eines plastischen Gemähldes auf Tapeten oder andern Gewandstoffen zu vollenden. — Es versteht sich von selbst, daß nur denjenigen gewirkten oder gestickten Producten ästhetischer Gehalt zukommt, die in der That eine vollendete schöne Form in ihrer Totalität aufstellen, und dadurch Gefühl und Phantasie lebhaft anregen und beschäftigen.

Gregoire hat gelungene Darstellungen von Gemählden auf Sammet, oder mit und in Sammet versucht.

167.

Literatur der Plastik.

Heydenreich, Skizze einer philosophischen Theorie der bildenden Kunst, — in dessen Originalliedern, Th. 3, 1ste Abth. S. 129 ff.; so wie dessen ästhetisches Wörterbuch nach Watelet und Levesque eben so gut hieher, wie zu der Mahlerei gehört.

Außerdem behandeln viele Werke die Mahlerei, Plastik und Architektur gemeinschaftlich.

Pomp. *Gauricks*, de sculptura s. statuaria veterum. Flor. 1504.

Leon. Bapt. *Alberti*, de sculptura. Bas. 1540.

Iul. Ces. *Bulengeri* de pictura, plastice et statuaria, libri 2. Leyden 1627.

Benv. *Cellini*, due trattati, uno dalle otte principale parti d'orificeria, l'altro in materie dell' arte della Scultura. 1568. N. A. Florenz 1731.

Ioach. *de Sandrat*, admiranda artis statuariae. Norimb. 1680 fol.

Io. Aug. *Corvinus*, artis sculptoriae paradigmata. Aug. Vind. 1708.

de Ceylus, recueil des antiquités Egyptiennes, Etrusques, Grecsque, Romaines, 7 Vol. 4. Par. 1752 ff.

Jo. Winkelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerei und Bildhauerkunst. 2te Auflage. Dresd. 1756. — Geschichte der Kunst des Alterthums. 2 Th. Dresden 1764. 4. — Monumenti antichi inediti. Rom. 1767. 2 Vol. fol. — Teutsch mit Erläut. v. Brunn. Berl. 1790 Fol.

C. L. L. Hirschfeld, von der moralischen Einwirkung der bildenden Künste. Rede. Leipz. 1775.

Fr. Rambach, Gedanken über den Werth und Nutzen der Alterthumskunde für den bildenden Künstler. Berl. 1794.

Fernow, über den Styl in den bildenden Künsten, — im n. t. Merkur, 1795, 1 B.

4 St. u. 2 B. 5, 6 u. 8 St. — Römische Studien, 2 Th. 1806.

Ueber das Schöne und die Schönheit in der Bildhauerkunst, — in Ramdohr's Charis ꝛc. Th. 2, S. 217 ff. — Derselbe, über Mahlerei und Bildhauerei in Rom, 3 B. Leipz. 1799.

Hans Christ. Genelli, Idee einer Akademie der bildenden Künste. Braunschw. 1800.

Ant. Fr. Büsching, Geschichte und Grundsätze der schönen Künste und Wissenschaften im Grundrisse. Berl. 1772. Das erste Stück S. 91 ff. die Geschichte und Grundsätze der Bildhauerkunst. — Auch gehört hieher sein schon bei der Mahlerei angeführter Entwurf einer Geschichte der zeichnenden schönen Künste, Hamb. 1781.

Franc. *Lemée*, traité des statues. Par. 1688.

Et. *Falconet*, réflexions sur la sculpture. Par. 1761. (auch im ersten Theile s. oeuvres, 6 Th. Lausanne 1781, und teutsch im ersten Bande der neuen Bibl. der sch. Wiss.)

Hemsterhuis, lettre sur la sculpture. Amst. 1768. übersetzt im ersten Theile s. vermischten Schriften, Leipz. 1782.

Ernst Ludw. Dan. Huch, Philosophie der Bildhauer. Braunschw. 1775.

(Herder) Plastik, einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume. Riga 1778.

Lipperts Daktyliothek (3000 Posten) — ein latein. Verzeichniß von Christ und Heyne, 3 Th. Leipz. 1755 ff. Das teutsche Verzeichniß von Lippert selbst, 2 Th. Leipz. 1767, und Supplement 1776.

Rost, Abgüsse antiker und moderner Statuen, Figuren, Büsten, Basreliefs, über die besten Originale geformt. Mit 54 Kpf. Leipz. 1794.

W. Gtli. Becker, Augusteum. 3 Hefte Leipz.

Iconologisches Lexikon, oder Anleitung zur Kenntniß allegorischer Bilder auf Gemählden, Bildhauerarbeiten, Kupferstichen, Münzen ꝛc. Nürnb. 1793.

Verglichen müssen hiermit werden die S. 53 ff. im ersten Theile dieser Aesthetik aufgeführten archäologischen Werke.

Ein höchst mühsames literarisch-artistisches Werk ist:

Füßli, allgemeines Künstlerlexikon, oder kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahlschneider ꝛc. Nebst angehängten Verzeichnissen der Lehrmeister und Schüler ꝛc. 2 Th. Fol. Zürich 1779. 1806.

6) Gartenkunst.

Gartenkunst als schöne Kunst.

Wenn man die Gartenkunst in die Reihe der schönen Künste stellt, kann weder von der ökonomischen Brauchbarkeit und Nutzbarkeit eines Gartens (z. B. eines Küchengartens, Obstgartens u. s. w.), noch von der bloßen Lustgärtnerei, die blos die Sinne angenehm zu beschäftigen und zu belustigen sucht (z. B. in einem Blumengarten), die Rede seyn; vielmehr kann die Gartenkunst nur dadurch ihren Rang neben den übrigen Künsten behaupten, daß der Gartenkünstler in einer Gegend, deren physische Beschaffenheit und Locale sich dazu eignet, durch die productive Kraft der Phantasie und durch sein tiefes Gefühl für die schöne Natur eine Landschaft realisire, die als ästhetische Einheit nicht blos in der Anschauung unmittelbar gefällt, sondern auch das Gefühl tief bewegt und erschüttert, und die Phantasie des Anschauenden

in ein freies Spiel versetzt. Der Gartenkünstler muß daher, außer einer genauen Kenntniß des Locale, wo ein Kunstgarten als ein ästhetisches Ganzes angelegt werden kann, eine reine und tiefe Empfindsamkeit für die Schönheit der Natur in sich tragen; denn nur mit dieser Empfindsamkeit begabt, kann er in einer freien Gegend seine Gefühle versinnlicht darstellen. Doch muß dabei seine Phantasie Reichthum, Fülle und Kraft genug besitzen, um ihren Bildern in der Realisirung Totalität zu geben. Mag er also immer die Materialien zu seinen Kompositionen in den Stoffen der Natur vorfinden; so zeigt sich die productive Kraft seines Genies in der Hervorbringung der Totalität einer Form, welche in der wirklichen Natur nicht getroffen wird, und nach Naturgesetzen nicht entstehen konnte, die aber doch durch ihre freie Zweckmäßigkeit unabhängig von allem Zwange willkührlicher Regeln und gleichsam als Product der Natur erscheint.

169.

Die Gartenkunst gehört zu den Künsten des Raumes.

Da die schöne Landschaft, welche der Gartenkünstler hervorbringt, nur durch das locale Verhältniß der einzelnen Theile derselben gegen einander zur Totalität der Form erhoben wird; so ist die Gartenkunst eine Kunst des Raumes, obgleich die einzelnen Parthieen derselben, bei dem Umherwandeln in der ästhetischen Landschaft, nur nach ihrer Aufeinanderfolge wahrgenommen werden können. Wenn also der Landschaftsmahler in seinem Kunstproducte ein-

zelne Aspecte und Prospecte zu einer Totalanschauung vereinigt; so berechnet der Gartenkünstler, dessen Sphäre weiter als die des Landschaftsmahlers ist, die Totalität seiner Form nach den Reihen der aufeinanderfolgenden ästhetischen Erscheinungen für den Sinn des sich umherbewegenden Betrachters. Der Gartenkünstler muß daher die allseitige Ansicht der Landschaft aus allen möglichen Standpuncten nach ästhetischen Gesetzen anordnen, doch so, daß auch der Betrachter die einzelnen Parthieen als selbstständige Theile des vollendeten schönen Ganzen aufzufassen vermag. In seiner Landschaft soll sich also das, was für den unmittelbaren Anblick schön ist, mit dem zu einem reizenden Ganzen vereinigen, was in der vorübergehenden Abwechselung in sanften, sich in einander verlierenden Verknüpfungen, oder auch in gewagten Ueberraschungen, gefällt. Je mehr Einheit und Harmonie, in Verbindung mit reicher Mannigfaltigkeit an schönen und interessanten Bildern, in seiner Schöpfung gepaart sind; je mehr aus seinen Entwürfen und Gemählden der edelste, freieste Geist der landschaftlichen Natur athmet; desto grössern Anspruch hat sie auf Hoheit des Ranges.

170.

Verhältniß der Natur zur Kunst in der Gartenkunst.

Es giebt allerdings Parthieen und Landschaften in der Natur, welche an sich so vollkommen sind, daß sie die productive Phantasie des Gartenkünstlers nicht schöner entwerfen kann. Gewisse Gestalten und Scenen der Natur erregen in der Anschauung ein unmittelbares Wohlgefallen; andere ver-

gnügen uns, weil sie das Gefühl der Lebenskraft auf eine bestimmte Weise in uns wecken und rühren; andere reizen uns, weil sie der Phantasie die Stimmung zu einem schwärmerischen Spiele mittheilen; andere befriedigen uns, weil sie unserm Verstande Regelmäßigkeit und Zweckmäßigkeit darbieten; andere, weil sie Ideen der Vernunft anregen; andere, weil sie das Bewußtseyn der Freiheit zur lebendigsten Stärke erheben; andere endlich, weil sie das Interesse für sittliche Güte beleben. — Inwiefern die Natur selbst Landschaften dieser Art besitzt, enthält sie Stoffe und Gemählde für die Nachbildung des Gartenkünstlers; aber in seinem Entwurfe darf die Nachbildung der Natur nie vorherrschen, wenn seine Phantasie anders Fruchtbarkeit genug besitzt, um das, was eine Landschaft zur ästhetischen Form erhebt, zu bewirken: die Landschaften nämlich nach eignen Ideen zu entwerfen, und die vorhandenen Stoffe der Natur zur Ausführung dieser Idee in der Einheit der Form zu bearbeiten und zu veredeln.

So viel also auch die Natur dem Gartenkünstler bei seinen Anlagen vorgearbeitet haben mag; so wird doch sein ästhetisches Verdienst darin bestehen und die Kraft seiner productiven Phantasie sich in der Anordnung seines Gartens zeigen, daß er nicht blos möglichst viele mahlerische Ansichten gebe, die in der Anschauung wohlthun, sondern daß alle Ansichten, die der umherwandelnde Beobachter in der Aufeinanderfolge seines Ganges nehmen kann, sich in seiner Phantasie von selbst zu dem Bilde eines in sich vollendeten Ganzen zusammenreihen, dessen Form eben so, wie sie die Sinne vergnügt, der Phantasie als Totalität vorschwebt und seinem Gefühlsvermögen einen bleibenden und tiefen Eindruck zu-

führt. Denn zur vollendeten ästhetischen Befriedigung gehört nothwendig, daß der Gartenkünstler nicht blos den Sinnen schmeichle, sondern auch die edelsten Stimmungen und Gefühle, welche nur irgend bei der Betrachtung einer ästhetisch vollendeten Landschaft in uns erregt werden können, mit vollkommener Reinheit und Harmonie durch den Inhalt seiner Komposition bewirke. Mag also immer der Gartenkünstler das Einzelne seiner Komposition der Natur verdanken; so ist doch das Ganze nur das Product seiner thätigen Phantasie und seiner originellen schaffenden Kraft. In Rücksicht auf jenes Einzelne kann er die Natur nicht übertreffen, auch darf er ihr nicht entgegen arbeiten, weil sie sonst auf die Dauer selbst sein Werk zerstört; nur daß er ihre reinsten und schönsten Bildungen und Auftritte auffaßt und auswählt; in Rücksicht auf das Ganze aber muß er über die Natur hinausgehen, indem er in seinem Werke das zerstreuete mannigfaltige Interessante derselben zu einer Hauptwirkung vereinigt, welche einzelne Naturscenen nicht gewähren können. So steht also die Kunst, in ihrer Vollendung, höher als die Natur, und wirkt stärker noch, als diese, auf das geläuterte Gefühl, und so producirt sie nach einem Ideale, das zwar in dem letzten Puncte seiner Vollkommenheit nur vor der Phantasie des bildenden Künstlers steht, und nie ganz verwirklicht wird, dem sich aber jede zur Totalität erhobene ästhetische Landschaft mehr oder weniger nähert. — So wird jeder Kunstgarten Ein großes Gemählde, das aus einzelnen Bildern und aus tausend einzelnen Formen besteht, wo zwar jedes Bild sein eigenthümliches Gepräge und seinen individuellen Charakter trägt, wo aber alle einzelne Bilder, in der Anschauung zur

Totalität erhoben, zuletzt zur Einheit des Ganzen verschmelzen.

171.

Resultate aus dem Vorhergehenden.

Aus diesen Anforderungen an eine ästhetisch vollendete Landschaft gehen folgende Resultate hervor:

1) Da sich nicht alle Theile der Natur zur Ausführung einer ästhetischen Landschaft eignen; so muß der Gartenkünstler für seine Schöpfung ein Locale wählen, das, bei aller Mannigfaltigkeit der einzelnen Parthieen, der Totalität einer schönen Form fähig ist.

2) Der Gartenkünstler muß daher auch die umliegende Landschaft mit seinem Plane in Verbindung bringen, und beide harmonisch vereinigen, so daß der ästhetische Charakter seines Gartens dem Charakter der umliegenden Gegend im Allgemeinen angemessen ist, und die Illusion seines Kunstwerkes nicht durch den Kontrast mit der Gegend zerstört wird.

Ebene und bergigte Gegenden — Gegenden mit Wäldern, Flüssen, vielen benachbarten Dörfern ꝛc. verlangen daher sehr verschiedenartige Entwürfe, um die in ihnen auszuführende ästhetische Landschaft zu Einem harmonischen Ganzen mit der umliegenden Gegend zu erheben. Auch darf der Garten, als ästhetische Landschaft, nicht um-

zäunt seyn; er muß sich vielmehr unvermerkt mit der übrigen Landschaft in Ein Ganzes verlieren.

3) Der Garten, als ästhetische Landschaft, darf weder ein zwangvolles und steifes, blos nach mathematischen Regeln berechnetes Ganze, noch ein Chaos unzusammenhängender Parthieen seyn (wie es so mancher englischer Garten ist). Harmonie und Zweckmäßigkeit und der ordnende und die Gesetze der Schönheit frei versinnlichende Geist des Gartenkünstlers müssen überall, besonders in den Gängen, als den Medien, die Aufeinanderfolge der Parthieen wahrzunehmen, hervorleuchten.

4) Der Garten, als ästhetische Landschaft, darf nirgends leer und monotonisch, aber auch nirgends überladen seyn. Die Leere in einzelnen Gegenden stört eben so sehr das Wohlgefallen an dem landschaftlichen Ganzen, als die Ueberladung und Anhäufung der Gegenstände; und die Erkünstelung ist jedesmal ein Beweis der ästhetischen Armuth des Künstlers. Nicht überall muß der Künstler schöne Vüen, nicht überall Gebäude, Statuen, Boskets, Bänke u. s. w. anbringen wollen; selbst in der Anpflanzung fremder Gesträuche, Hölzer und Bäume muß Plan und eine solche sorgfältige Vertheilung seyn, daß sie durch ihre Verbindung ein schönes Ganze bilden. Hauptsächlich aber muß er die Kunst verstehen, eine Parthie vor der andern hervorzuheben, so wie es der Dichter in der poetischen Begeisterung vermag.

5) Die Baukunst, inwiefern sie mit der Gartenkunst verbunden wird, darf nicht vorherrschende, sie muß vielmehr

die unterstützende und gleichsam den höhern Zwecken der Gartenkunst dienende Kunst seyn. Man muß es fühlen, daß man nicht in der Straße einer Stadt, sondern in einem Garten sich befindet. Die ästhetische Landschaft, die ein größeres Ganze bildet, wird allerdings nicht ganz der Baukunst ermangeln dürfen; aber durch die Werke der Baukunst darf der Genuß der schönen Natur nicht verdunkelt und zerstört, er muß vielmehr durch sie erhöhet werden. Auch müssen die Werke der Baukunst überall am rechten Orte erscheinen. — Chinesische Häuser, Pagoden und ähnliche Nachbildungen fremder Bauart sind in einer ästhetisch vollendeten Landschaft immer Erzeugnisse und Kennzeichen eines unreinen Geschmackes.

6) Die ästhetische Landschaft muß nothwendig Wasser haben, um die Gegend zu erfrischen und zu erheitern, und Kanäle durch den Garten ziehen zu können, die nicht nur durch den Wiederschein der Gegenstände in dem Wasserspiegel, durch die schöne Ansicht des vom Winde bewegten Wassers an sich, und durch die Abwechslung, die sie mit den übrigen landschaftlichen Parthieen bilden, sondern auch durch die dadurch erleichterten Wasserfahrten, durch die selbst zu leitenden Fähren, und durch die Büen, die durch das Schiffen auf Kähnen und Gondeln möglich werden, außerordentlich viel zur Vollendung des Ganzen beitragen. Besondere Sorgfalt muß der Gartenkünstler auf die abwechselnden Formen der Gestade des Wassers wenden, damit nicht das Abgezirkelte und Einförmige derselben ermüde. Auch muß er wo möglich die Gewässer in den einzelnen Parthieen wechseln lassen, so daß hier das Wasser im freien Flusse, dort in einem spiegelglatten See, hier als Fontaine, dort als Katarakt erscheine, hier

als Quelle sprudle, und dort im dunkeln Gebüsche grünfarbig und beschilft erblickt werde. — Die Brücken und Stege müssen ebenfalls der Wasseranlage und der ganzen Gartenparthie, wo sie stehen, angemessen und so natürlich als möglich seyn. Oft wirkt in dieser Hinsicht ein scheinbar vom Winde umgestürzter Baum als Steg und Brücke mehr auf die Anschauung, als die regelmäßigste steinerne Brücke.

7) In den Büen, Blumenstücken u. s. w. muß reiche Abwechslung seyn. Keine Bue darf auf dieselbe Art wiederkehren. Die Blumenstücke dürfen keine Spielerei zeigen. Die fremden Gewächse müssen dem Boden, dem sie eingesenkt werden, angemessen, unter sich mit den inländischen zu einer lieblichen Mischung und Schattirung verbunden seyn. Die Wirkungen des Kontrastes und der Farbengebung, des Kolorits der Bäume und Sträucher, des Wechsels von Licht und Schatten muß der Gartenkünstler genau berechnen. Eigentliche Felder, Aecker, Wiesen u. dergl., inwiefern sie nicht zur ästhetischen Landschaft, sondern blos zur ökonomischen Nutzbarkeit gehören, eignen sich nicht für den Kunstgarten.

8) Auch die Kunstwerke der Plastik, die Statuen u. s. w., müssen, wie die Werke der Baukunst, sparsam vertheilt und am rechten Orte angebracht erscheinen, ob sie gleich am meisten das Gefühl des Idealischen in der ästhetischen Landschaft in uns zu erzeugen vermögen. Besonders muß der Gartenkünstler mit sicherm Tacte die Objecte der plastischen Kunst wählen. Ein Jupiter, Mars u. s. w. scheint nicht in das Gebiet der ästhetischen Landschaft zu gehören, wohl aber eine Flora, eine Venus am Gestade ei-

nes Sees — auch wohl ein Herkules u. s. w., überhaupt solche Statuen, deren Objecte der landschaftlichen Natur verwandt sind und analoge Gefühle zu bilden vermögen. — Die Plastik und Baukunst eignen sich in der ästhetischen Landschaft besonders dazu, die einzelnen Parthieen zu individualisiren.

9) Die Lauben, Einsiedeleien, Nieschen, Bänke u. s. w., welche eigentlich auf die physischen Bedürfnisse des Wanderers in den Gartenparthieen berechnet sind, dürfen nicht zu sehr gehäuft seyn und uns nicht überall begegnen, wenn nicht ihre beständige Wiederkehr dem Auge lästig werden soll. Wohl aber müssen sie an Orten getroffen werden, die gleichsam zur Erhohlung, oder zum Genusse einer schönen Aussicht einladen, — z. B. in einem dichten Schatten; an einem Wasser, wo sich jenseits desselben eine reizende Parthie darbietet; auf einem Berge oder einer Anhöhe, die man erreicht hat u. s. w. Grasbänke und einfache Gartensitze werden mehr wirken, als künstliche Lehn- und steinerne Sitze; auch sollten an einigen Orten Plätze angelegt seyn, von welchen der Wanderer eine freie Aussicht auf die Gegenden außerhalb des Gartens hat, sobald diese Gegenden nicht so grell mit der ästhetischen Landschaft kontrastiren, daß sie die Illusion stören, die durch ihre Anschauung hervorgebracht wird. Wohl aber erquickt der Anblick des fernen, gleichsam auf Gebirgen ruhenden, Horizontes; die Aussicht auf Fluren, in denen eine reiche, üppige Vegetation herrscht; das Wahrnehmen eines in der Entfernung ruhig fortwallenden, oder in Lavinen dahinrauschenden Stromes u. s. w. Genug, die natürliche Umgebung der ästhetischen Landschaft darf

der Gartenkünstler bei seiner Schöpfung nie aus dem Blicke verlieren.

10) Selbst Anlagen mit moralischer Bedeutung und Beziehung sind in einer ästhetischen Landschaft anzubringen; nur dürfen sie nicht ängstlich herbeigezogen, und nicht zu sehr gehäuft werden, damit man wirklich im Gefühle von der Harmonie des Schönen und Guten überzeugt werde. Das Denkmal eines großen und durch seine Verdienste um die Menschheit ehrwürdigen Mannes, am schicklichen Orte aufgestellt, kann in dieser Hinsicht viel bewirken. Eben so zweckmäßig ist die Erinnerung an gute Menschen, deren Verdienste besonders um die Gegend, wo der Kunstgarten angelegt ist, anerkannt sind.

11) Die Inschriften, die man in einer ästhetischen Landschaft an einzelnen Orten, und sparsam aufstellt, müssen durchaus passend, kurz und ohne Empfindelei seyn. Sie sollen mehr das Gefühl erheben, als es verweichlichen; sie sollen Kraft geben, nicht aber Kraft unterdrücken. — Am nachtheiligsten sind die faden Gemeinplätze über Schönheit der Natur u. dgl.

172.

Verschiedenheit des Gartengeschmackes.

Das, was in den vorhergehenden Untersuchungen überhaupt als das Ideal eines ästhetischen Gartens aufgestellt worden ist, nennt man gewöhnlich den englischen Garten, obgleich mancher sogenannte englische Garten nichts

weniger, als den reinen ästhetischen Gesetzen für die schöne Gartenkunst angemessen ist.

Die Gärten entstanden wahrscheinlich zuerst aus ökonomischen Rücksichten. Man wollte die unentbehrlichsten Bedürfnisse des Lebens in der Nähe seiner Wohnung haben, und der Geschmack konnte nur mit einer höhern Civilisation und mit der weitern Verbreitung des Luxus gedeihen, der allezeit eine hinreichende Befriedigung der gewöhnlichen Bedürfnisse voraussetzt. Die Formen, die man den Gärten bei den Alten gab, waren regelmäßig und gleichförmig, weil man diese Formen in Producten der Kunst am meisten bewunderte. — Die Nachrichten über die sogenannten schwebenden Gärten zu Babylon gehören einer fabelhaften Zeit an, und Herodot, der sich übrigens in der Beschreibung Babylons gefällt, gedenkt ihrer gar nicht. Nach dem Diodor, Strabo und Curtius bestanden sie aus künstlichen, auf Pfeilern ruhenden Erhöhungen, die mit Erdreich bedeckt, mit Bäumen bepflanzt, in verschiedene Absätze eingetheilt waren, und durch künstlich hinaufgeleitetes Wasser getränkt wurden. Da die Gegend um Babylon eben war; so mußten natürlich in den Zeiten der Unmündigkeit des Geschmackes solche terrassirte und mit Bäumen bepflanzte Hügel sehr angestaunt werden. — Vorzüglicher waren auf jeden Fall die persischen Gärten, deren Xenophon gedenkt, obgleich er ihre Einrichtung nicht näher beschreibt, sondern blos angiebt, daß sie mit Fruchtbäumen, Pflanzen und Blumen besetzt gewesen sind. In dem Garten des jüngern Cyrus zu Sardes waren die Bäume in einen Quincunx gestellt. — Bei den Griechen ward die Gartenkunst über dem Anbaue der andern Künste vernachlässigt; wenigstens

giebt uns die Schilderung des Gartens des Alcinous im siebenten Buche der Odyssee keine hohe Idee von ihren Gartenanlagen, und doch blieb, nach den Nachrichten beim Heliodor, Achilles Tatius und Eustathius, dieser Garten das Vorbild der spätern griechischen Gärten. — Auch bei den Römern blieben die Gärten hinter der Pracht ihrer Villen zurück; denn sie liebten mehr den Luxus in Gebäuden, Bädern, Säulengängen u. s. w., und ihre Gärten zeichneten sich höchstens durch Schattengänge, Springbrunnen und einige gruppirte Blumengattungen aus. — Später als die Landschaftsmahlerei ward in Italien die Gartenkunst angebaut; doch erreichte sie nie daselbst einen höhern Grad der Kultur. — Selbst in Frankreich hatten die Gärten vor Ludwig 14. nichts Eigenthümliches und Auszeichnendes. Sie bildeten ein unordentliches, wildes Nebeneinanderseyn von Bäumen, Blumen, Rasen, Wasser u. s. w. Le Notre schuf einen neuen Geschmack, oder vielmehr, er ist der erste Begründer der Gartenkunst, als solcher, nur daß man das, was er zunächst und ausschließend auf das Locale des Gartens der Tuillerien in Paris berechnete, bald als einzige Norm für den Geschmack in der Gartenkunst aufstellte. Marnezia sagt von ihm: Le Notre setzte sich vor, in einem großen Bezirke alle Bürger, die nicht zum Pöbel gehörten, und die Fremden aus allen Ländern zu versammlen; er bediente sich also regelmäßiger Formen, und bildete ein Ganzes, welches leicht zu fassen war. Da es die Reize der Mannigfaltigkeit nicht haben konnte; so suchte er durch Größe und Einfachheit der Abtheilungen zu frappiren, durch Schönheit der Massen zu überraschen, und durch Reichthum und Pracht der Verzierungen zu betäuben. Er eröffnete seine langen, geraden Al-

leen, und ließ eine der andern entsprechen; er verwarf die Einfassungen von Hecken, mäßigte die Hitze der Sonne, ohne jedoch den Alleen die Strahlen derselben ganz zu rauben, und wollte, daß nichts dem Auge ganz verborgen seyn sollte. — Da ihm der allgemeine Beifall zurauschte; so legte er die Gärten zu Versailles, Marly, Fontainebleau, Chantilly u. a. in demselben Geschmacke an, welcher sich bald als herrschend über Europa verbreitete. Nach demselben wird eine Fläche in geometrische Abtheilungen gebracht, und mit Bäumen und Hecken bepflanzt, die nach architektonischen Gesetzen in regelmäßige Formen, in Colonaden, Arkaden, Sallons u. s. w. verschnitten werden. Ferner gehören zu einem solchen Garten Gewässer, in geometrische Formen eingeschlossen; Sallons, Kabinette von Lattenwerk, Bosketts, Labyrinthe, Parterre's mit Muschelschalen, Porcellainscherben, bunten Steinen und Gläsern ausgelegt und mit symmetrisch gepflanzten Blumen staffirt, hin und wieder mit einigem in künstliche Formen ausgeschnittenen grünen Rasen und mit Buxbaumeinfassungen besetzt, und alle Gänge mit gelbem Sande bestreut. — Die holländische Gartenmanier ist eine Nachbildung des französischen Geschmackes. Die Gärten werden mit geraden Linien und großer Ordnung und Regelmäßigkeit angelegt, und unterscheiden sich von den französischen höchstens durch ihren kleinern Umfang, durch ihre Menge kleinlicher Spielwerke von Zierrathen, und durch ihr tiefes, stehendes, oder nur langsam schleichendes Wasser. —

In England wurde der französische Gartengeschmack durch eine völlig neue Manier verdrängt, die nur zu oft das entgegengesetzte Extrem der Uebertreibung berührte. Pope begründete in seinem Garten zu Twickenham den bessern

Geschmack, der sich bald über Teutschland, Dänemark, Frankreich und weiter verbreitete, und den französischen verdrängte. Hirschfelds Werk ist in dieser Hinsicht klassisch. — Ein eigenthümlicher teutscher Gartengeschmack kann nicht angenommen werden; wohl aber dürfte das Beste aus dem Charakter der englischen Gärten auf teutschen Boden (z. B. in dem Parke zu Wörlitz) verpflanzt worden seyn.

Die chinesischen Gärten, die Chambers schilderte, oder deren Schilderung er wahrscheinlich erdichtete, haben, nach dieser Zeichnung, das Meiste mit den englischen gemein, nur daß sie die angenehmen Parthieen, des Kontrastes wegen, mit empörenden und schauderhaften wechseln lassen. Chambers sagt: Fledermäuse, Eulen, Geier flattern in ihren Gebüschen; Wölfe und Tiger heulen in ihren Wäldern; neben den großen Gängen erblickt man Galgen, Räder, Kreuze und alle zur Marter gehörende Werkzeuge. An den schrecklichsten Orten erheben sich Tempel, dem Gotte der Rache geweiht. Auf der Seite sieht man steinerne Schandsäulen mit Inschriften von tragischen Begebenheiten und grausamen Thaten. Auf isolirten Plätzen erheben sich kolossalische Figuren von Drachen und Furien ꝛc.

173.

Literatur der Gartenkunst.

d'Argenville, Theorie et Pratique du Jardinage, où l'on traite à fond des beaux jardins. Par. 1700.

Haye 1739. (franz. Geschmack) Teutsch, Augsb. 1731.

Jacq. *Boyleau*, Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art. Paris 1638. (franz. Geschmack)

B. *Langley*, principles of gardening. Lond. 1728. 4. (N. A.)

Lawrence, art of gardening. Lond. 1726.

Watelet, essay sur les jardins. Paris 1774. Teutsch 1776.

Theorie des jardins. Paris 1776.

Gerardin, de la composition des paysages ou des moyens d'embeller la nature autour des habitations champêtre. Paris 1777. Teutsch 1779. (Diese und die vorhergehenden Schriften im englischen Geschmacke)

Elemens of modern gardening. Lond. 1784.

Chambers, Designs of Chinese buildings. Lond. 1757. — Dissertation on oriental gardening. Lond. 1772. Teutsch Gotha 1775.

Le Tourneur, le jardin anglois (herausgeg. von Pujos). 2 Th. 1788.

Chabanon, sur la manie des jardins anglois. Par. 1775.

Chstn. C. Lor. Hirschfeld, Anmerkungen über die Landhäuser und die Gartenkunst. Leipzig 1773. — Theorie der Gartenkunst, Leipzig 1775. — Ausführliche Theorie der Gartenkunst, 5 Th. 4. Leipz. 1779 ff. —

J. F. Blotz, Gartenkunst, v. J. F. Christ. 4 Th. Leipz. 1797 ff. (N. A.)

Fr. Kas. Medicus, Beiträge zur schönen Gartenkunst. Mannh. 1785.

Geo. Wilh. v. Wilke, Handbuch für Lust-gärtner und Blumenfreunde. Halle 1785.

Fr. Hm. H. Lüder, botanisch-practische Lustgärtnerei. 4 Th. Leipz. 1785 ff.

Kurze Theorie der empfindsamen Gartenkunst. Leipz. 1786.

Versuch einer Anleitung zur Anlegung eines Gartens im englischen Geschmacke. Leipzig 1794.

Würdigung und Veredlung der regelmäßigen Gärten, oder Versuch, die nach dem französischen Geschmacke angelegten Gärten nach den Grundsätzen der englischen Gartenkunst zu verbessern. Leipz. 1794.

J. Chstn. Aug. Grohmann, neue Theorie der schönen Gartenkunst. 2 Th. Leipz. 1797.

Fr. Wilh. Bas. v. Ramdohr, Theorie der schönen Gartenkunst, in den ökon. Heften, Th. 2, 1 und 4 Heft.

K. Heinr. Heydenreich, philosophische Grundsätze über die Nachahmung der ländlichen Natur in Gärten, in s. Originalideen Th. 1. — Ueber das höchste Schöne der Gartenkunst, vor Grohmanns Uebersetzung von Marnezia's franz. Gedicht. von der ländlichen Natur. Leipz. 1792. — Der Artikel Gartenkunst im kurzgefaßten Handwörterb. Th. 1, S. 448.

C. Ludw. Stieglitz, Gemählde von Gärten im neuern Geschmacke, mit 28 Kpf. Leipzig 1798.

K. v. Bonstetten, über die Gartenkunst, besonders in Rücksicht auf nördliche Länder, im n. t. Merkur, 1800, Mai u. July.

C. A. Semler, Ideen zu einer Gartenlogik. Leipzig.

J. Gtfr. Grohmann, Handwörterbuch über die bürgerliche Baukunst und schöne Gartenkunst. 2 Th. Leipz. 1804.

Fragmentarische Beiträge zur ästhetischen Ausbildung des teutschen Gartengeschmackes, in dem Taschenkalender für Natur- und Gartenfreunde auf das Jahr 1796. Tüb. 1796.

Fr. v. Schiller, über den Gartenkalender auf das Jahr 1795, in s. klein. pros. Schriften, Th. 4, S. 225 ff.

Von dem Gartenbau und der Architektur, in Home's Grundsätzen der Kritik (3te Aufl.), Th. 3, S. 310 ff.

Ueber die Verbindung der Architektur mit der Gartenkunst, in d. Nachtr. zu Sulzer's Theorie ꝛc. Th. 2, S. 278 ff.

Außerdem gehört hieher: Hirschfelds Gartenkalender, oder Taschenbuch für Gartenfreunde 8 Jahrg. 1782–1789. — Beckers Taschenbuch für Gartenfreunde, seit 1795. — Der Tübingische Gartenkalender, seit 1795. — Grohmanns Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten, in dessen kleines Ideenmagazin — viele einzelne in Zeitschriften zerstreuete Aufsätze — und J. G. Böttger's Triumph der schönen Gartenkunst (1stes Heft). Leipzig 1801. —

Schmahlings Aesthetik der Blumen, Leipz. 1786. — Rode's Beschreibung des Gartens zu Wörlitz — und Racknitz Briefe über die Kunst, in der Berl. Monatsschr. 1793, Jan. — Kraus, über den altfranzösischen und englischen Gartengeschmack, im t. Merkur, 1793, Sept. — Zur historischen Kenntniß schöner Gärten gehört das Werk des Prinzen de Ligne: Coup d'oeil sur Beloeil et sur une grande partie des Jardins de l'Europe. 2 Th. Dresden 1795. — W. Gtli. Becker, der plauische Grund mit Hinsicht auf Naturgeschichte und schöne Gartenkunst. Nürnb. 1799. — W. Gtli. Becker, das Seifersdorfer Thal, mit 40 Kpf. 2te Aufl. — C. F. Müller, Machern für Freunde der Natur und Gartenkunst, mit 14 mahlerischen Ansichten 2c.

7) Baukunst.

174.

Charakter der Baukunst.

Die Baukunst, deren Ursprung mit dem Anfange der Civilisation unter den Menschen und mit dem Heraustreten aus den rohen Verhältnissen des nomadischen Lebens in Eins zusammenfällt, muß, wenn man sich über ihren ästhetischen Charakter vereinigen will, in die niedere oder mechanische, und in die höhere oder schöne Baukunst eingetheilt werden. Die niedere oder mechanische Baukunst besteht in der technischen Fertigkeit, Gebäude nach mathematischen Regeln geordnet, dauerhaft, und auf die Bequemlichkeit und den Nutzen der Menschen berechnet, aufzuführen. Dahin gehört die gewöhnliche Häuserbaukunst, die ökonomische oder landwirthschaftliche Baukunst, die Wasserbaukunst, die Schiffsbaukunst, die Mühlenbaukunst, die Bergbaukunst, die Strassenbaukunst, die Kriegsbaukunst u. s. w. Der

Zweck der niedern Baukunst ist also in der Befriedigung gewisser Bedürfnisse des gesellschaftlichen und bürgerlichen Lebens begründet, und alle Schönheit der Formen ist bei diesen Gebäuden dem hervorstechenden Zwecke des Nutzens, der Sicherheit und der Bequemlichkeit untergeordnet.

Die höhere oder schöne Baukunst aber, von welcher in einer Aesthetik die Rede seyn kann, besteht in der Vollendung einer architektonischen Form, deren Erfindung und Ausführung als ästhetische Einheit blos das Werk der productiven Phantasie des Baukünstlers seyn kann, der in Angemessenheit zu dem ihm einwohnenden Ideale der Schönheit die schöne architektonische Form zum Daseyn ruft, und ihr diejenige ästhetische Vollendung ertheilt, daß sie nicht nur in der Anschauung ein unmittelbares Wohlgefallen bewirkt, sondern auch die Phantasie in ein freies und lebendiges Spiel versetzt, und das Gefühl bewegt, rührt und erschüttert. — So wenige Werke auch getroffen werden mögen, die diesem Begriffe von der schönen Baukunst vollkommen zusagen; so können doch nur Werke dieser Art nach ästhetischen Gesetzen beurtheilt werden und in die Reihe der schönen Kunstwerke gehören. — Uebrigens gehört die Baukunst, da ihre Objecte im Raume dargestellt und wahrgenommen werden, zu den Künsten des Raumes.

175.

Technik der Baukunst.

Die Baukunst hat, so wie jede Kunst, ihren technischen Theil, von welchem an sich die Korrectheit der Form abhängt, die aber in der Form selbst, wenn anders das Werk ein Produkt der schönen Kunst seyn soll, mit der Schönheit derselben identisch verbunden seyn muß. So wie die Technik der Poesie von den grammatischen, prosodischen und logischen Regeln abhängt; so ist die Technik der Baukunst das Resultat von mathematischen Sätzen, ohne welche die äußere Ordnung, Eintheilung und Symmetrie, die Sicherheit und Festigkeit des Gebäudes nicht denkbar ist.

176.

Aesthetik der Baukunst.

Bleibt das Werk der Baukunst das Produkt dieses technischen Fleißes; so ist es ein regelmäßig geordneres, aber blos mechanisches Ganze, und wenn es auch ein Tempel, ein Gebäude des Luxus, ein Gartensaal, oder sonst ein nicht unmittelbar zur Bequemlichkeit und zur sichern Bewohnung bestimmtes Gebäude wäre. Sobald aber zu jenem Mechanismus die Ausführung des Gebäudes nach ästhetischen Ideen hinzukommt; sobald die Phantasie, außer der Symmetrie der Form, auch die Totalität des Ganzen und die Genialität der Entwerfung und Ausführung desselben nach den Gesetzen der Schönheit zu bewundern genöthigt und dadurch in ein freies Spiel versetzt wird; sobald durch die Schönheit der Form in unserm Gefühlsvermögen die edelsten

und erhabensten Gefühle angeregt und belebt werden; sobald müssen wir auch dem Producte der Baukunst einen ästhetischen Charakter zugestehen. — Daß übrigens Tempel, heilige Hallen, Schauspiel- und Opernhäuser, Gallerien, Bibliotheken und andere ähnliche für einen öffentlichen Kultus bestimmte Gebäude, wohin auch die Gebäude in Kunstgärten und die Lustschlösser der regierenden Fürsten gerechnet werden müssen, sich am meisten zur Aufführung nach ästhetischen Gesetzen eignen, versteht sich von selbst, und wird durch die Producte des gereinigten Geschmackes in der Baukunst bei den ältern und neuern kultivirten Völkern bestätigt.

177.

Verschiedener Styl in der Baukunst.

Die Baukunst verliert sich mit ihren Monumenten ins fernste Alterthum, und obgleich die allgemeinen Regeln für die Schönheit eines Products der Baukunst unverändert dieselben bleiben; so giebt es doch eben so einen verschiedenen Styl in der Baukunst, wie die klassischen Dichter und Redner unter sich selbst sehr verschieden von einander sind. Die Verschiedenheit des Styls in der Baukunst zeigt sich aber in der besondern Anordnung und Einrichtung der innern und äußern Theile der Gebäude, und in dem eigenen Geschmacke in den Verzierungen. Diese Verschiedenheit hat gewöhnlich ihren Grund in der natürlichen Beschaffenheit eines jeden Landes, in den in demselben vorhandenen Materialien zum Bauen, in der Eigenthümlichkeit der Sitten und Gebräuche, der Religion und bürgerlichen Verfassung der

verschiedenen Völker und in dem erreichten Grade ihrer Kultur, so wie darin, ob diese Kultur einheimisch oder entlehnt war. — In diesem Sinne giebt es eine ägyptische, griechische römische, gothische, italienische, französische, und englische Bauart.

Die ägyptische Bauart characterisirt sich in ihren Obelisken, Pyramiden, Tempeln, Grabmählern und Pallästen durch Festigkeit und kolossalische Größe. Die ägyptischen Gebäude sind große Steinmassen, deren Simplicität allerdings mit Erstaunen erfüllt, denen aber Schönheit, milde Schattirung, Leben, Geist und innerer Wohlklang fehlt. — Dagegen befriedigt die griechische Bauart, seit den Zeiten des Perikles, unter Phidias, Iktinus, Kallikrates ꝛc. alle Forderungen des gereinigten Geschmacks. Außer einer strengen Regelmäßigkeit trägt sie in ihren Tempeln, Odeen, Säulengängen, Gymnasien ꝛc. den Character der edlen Einfalt, der erhabenen Größe, der harmonischen Ordnung und der leichten und gefälligen Verbindung aller Theile. Zur griechischen Baukunst gehören die dorische Säulenart, die sich durch Stärke und Simplicität ankündigt; die jonische, die das Gepräge der Lieblichkeit und Feinheit trägt, und die korinthische, welche sich mit allem Reichthume und mit aller Pracht schmückt, welche der gute Geschmack nur verstattet. — Die römische Bauart ist zwar eine Schülerin der griechischen, wich aber bald von dieser durch zu viele Ueberladungen und gehäufte Verzierungen ab, weil sie alles zunächst auf Pracht und imponirenden Glanz berechnete. Die römische Säulenart ist zusammengesetzt aus der jonischen und korinthischen, und ward gebraucht, wie die korinthische. Auf die römi

sche Bauart hatte jedoch auch der alte toskanische Geschmack, (von dem sich noch Grabmähler und Ueberbleibsel von Stadtmauern erhalten haben) Einfluß, obgleich die toskanische Säulenart an Einfachheit und Kraft sich sehr der dorischen nähert. — Nach Nero's Zeiten verfiel in Rom der reine Geschmack, und dieser ausgeartete spätere Charakter der römischen Baukunst war die Grundlage des gothischen Geschmackes, der, in den Händen der Araber und Longobarden, zwar Größe und Kühnheit zeigte, aber alles mit kleinlichen Zierrathen überhäufte, und mehr auf Reichthum, Abentheuerlichkeit und Pracht, als auf Einfalt, Harmonie und symmetrische Ordnung hielt. Auch er erhielt späterhin Modifikationen, die man mit dem Namen des neugothischen Geschmackes bezeichnet. In diesem Style sind der Münster zu Strasburg von Steinbach (seit 1276), die Stephanskirche zu Wien (seit 1140) und die Sebalduskirche in Nürnberg gebaut. — Die neuere Bauart, oder der italienische Styl, der im 16 Jahrhunderte von Brunelleschi, Alberti, Palladio, Scamozzi, Serlio, Vignola u. a. ausgebildet wurde, verbindet Größe und Pracht mit Einfalt; er theilt aber manche Fehler und Nachlässigkeiten mit dem spätern römischen Geschmacke, aus welchem er bei dem Wiederaufleben des Sinnes fürs Schöne hervorging. — Der französische Styl zeichnet sich mehr durch Eleganz, Leichtigkeit und Gefälligkeit, als durch Größe und Einfalt aus. — Der englische Styl endlich ist Nachbildung des neuern italienischen, nur daß er sich zugleich dem alten griechischen Geschmacke zu nähern, und an Genauigkeit die Nachlässigkeiten des italienischen Styls zu verbessern sucht.

Eine gedrängte und gut gearbeitete Geschichte der Baukunst stehet in dem kurzgef. Handwörterb. Th. 1, S. 112. ff.

178.

Literatur der Baukunst.

Im Allgemeinen Sulzer's Theorie d. K. Th. 1. S. 301. ff. und S. 322. ff.

M. Vitruvius Pollio, de architectura. libri 10. ed. A. *Rode*. Ber. 1800. — Teutsch von demselben, 2 Th. Lpzg.

L. B. *Alberti*, de re aedificatoria, libri 10. Flor. 1485. fol. Par. 1512. 4.

Andr. *Palladio*, dell' architettura 4 ll. Vened. 1570. fol. — Teutsch von Böckler, Nürnberg 1698. fol.

Bast. *Serlio*, dell' architettura 7 ll. Vened. 1584. 4. — Par. 1645 fol.

Iac. Barocio *da Vignola*, manuale d' architettura. N. A. Rom 1780. — Teutsch von Fäsch, Nürnb. 1781.

Vinc. *Scamozzi*, idea dell' architettura universale. 2 Th. N. A. Piac. 1687. fol. — Teutsch Nürnb. 1678. fol.

Guarino Guarini, architettura civile. Tor. 1737. fol.

Giov. B. *Piranesi*, opere varie di architettura. 4 Th. fol. Rom. 1743. ff.

Iean Franc. *Blondel*, cours d' architecture,

contin. par *Patte*. 6 Th. und außerdem 3 Th. Kpfr. Paris 1771. ff — Discours sur les connaissances necessaires pour les architectes. Par. 1747.

Christ. Traug. *Weinlig*, oeuvres d' architecture 3 Th. Dresd. 1784. f — Briefe über Rom, 3 Bände. Dresden 1784 ff.

W. *Chambers*, treatise of the decorative part of civil archit. 3te Aufl. Lond. 1794 fol.

Leonh. Christ. *Sturm*, prodromus architecturae Goldmannianae. (N. A.) Augsb. 1714. fol.

Nic. Goldmann, vollständige Anweisung zur Civilbaukunst, vermehrt von Sturm. N. A. Leipzig. 1708. fol. — Sturms verneuerter Goldmann, 3 Th fol. Augsb. 1714. ff.

J. Jak. Schübler, Erweiterte Sturmisch-Goldmannische Baukunst. Augsb. 11 Hefte, fol. — Architektonische Werke, Nürnb. 1786. fol.

J. Fr. Penther, ausführliche Anleitung zur bürgerlichen Baukunst. 4 Th. Fol. Augsb. 1744. ff.

J. Winkelmann, Anmerkungen über die Baukunst der Alten. Leipz. 1762.

J. Lor. Dan. Suckow, erste Gründe der bürgerlichen Baukunst, mit 35 Kpf. 4te Aufl. Jena, 1798. 4.

H. Chstph. Wagener, gründliche Anweisung zur Civilbaukunst, 2 Th. Fol. Dresden. 1755 ff.

Luk. Voch, bürgerliche Baukunst, 4 Th. 8. Prag 1780. ff.

A. Christ. Mayer, kurze Anweisung zur practischen bürgerlichen Baukunst, 2 Th. 4. Nürnb. 1782. ff.

Fr. Christ. Schmidt, bürgerlicher Baumeister. 4 Th. und 4 Th. Kpf. Gotha 1789 ff.

Christ. Ludw. Stieglitz, Versuch über den Geschmack in der Baukunst. Leipz. 1788. — Geschichte der Baukunst der Alten. Lpz. 1792. — Archäologie der Baukunst der Griechen und Römer, 2 Th. Weimar 1801.

K. v. Dalberg, Versuch einiger Beiträge über die Baukunst. Erf. 1792. 4.

Jos. Fr. v. Racknitz, Geschichte und Darstellung des Geschmacks der vorzüglichsten Völker in Beziehung auf die innere Auszierung der Wohnungen und auf die Baukunst. Leipz. 1796 ff. 4.

Lüder, Versuch einer Geschichte der schönen Architektur, in der Monatsschrift der Berl. Akad. der Künste, 2 B. 5 und 6 St., und 3 B. 1 und 2 St.

Gilly, Handbuch der Landbaukunst. Braunschweig 1800.

C. G. Hirt, Anfangsgründe der schönen Baukunst, oder der Civilbaukunst in ästhetischer Hinsicht. Berl. 1804.

J. N. Schauff, Grundbegriffe zur schönen Baukunst. Wien 1806.

Ch. *Daviler*, dictionnaire d' architecture, Par. 1693. (N. A. v. Saverien. 1755.) 4.

Roland de *Virloys*, dictionnaire d' architecture etc. 3 Th. N. A. Paris 1780. 4.

Luk. Boch, allgemeines Baulexikon, Augsb. 1781.

Chr. Ludw. Stieglitz, Encyklopädie der bürgerlichen Baukunst nach alphab. Ordnung 5 Th. Leipz. 1792 ff. 8.

Jo. Gtfr. Grohmann, Handwörterbch. über die bürgerliche Baukunst und schöne Gartenkunst, 2 Leipz. 1804. 8.

8) Mimik.

179.

Begriff der Mimik.

Unter Mimik, oder der Gebärdenkunst, verstehen wir die Totalität der verschiedenen Bewegungen des menschlichen Körpers und seiner Theile in Beziehung auf den versinnlichten Ausdruck gewisser Ideen, Gefühle und Bestrebungen. Diese körperlichen Bewegungen bilden entweder, abhängig von der Sprache, ein in sich zusammenhängendes Ganze, oder sie unterstützen die Sprachdarstellung.

180.

Mimik als Kunst, und zwar als Kunst des Raumes und der Zeit zugleich.

Der Mensch begleitet schon überhaupt, sobald er etwas lebhaft spricht, seine Worte mit gewissen Gebärden. Soll

aber dieses Gebärdenspiel zur Kunst erhoben werden; so muß es sinnvoll und durchdacht, dem bezeichneten Gegenstande völlig angemessen und bestimmt, in sich selbst harmonisch und als sinnliche Darstellung eine vollendete ästhetische Form seyn. Denn so gewiß das innere Leben des Menschen und die einzelnen Zustände seiner drei geistigen Vermögen durch Sprache dargestellt werden können; so gewiß können sie auch durch äußere Bewegungen und Zeichen ausgedrückt und dargestellt werden.

Die Mimik ist Kunst des Raumes und der Zeit zugleich. Denn obgleich alle Bewegungen und Zeichen derselben successiv erfolgen; so ist doch die Zeit nicht, wie bei den Worten der Poesie und Rhetorik und bei den Tönen der Musik, die einzige Bedingung ihrer Wahrnehmung; diese Bewegungen und Zeichen müssen auch an einem bestimmten Objecte, d. i. an dem menschlichen Körper, beobachtet werden können, wenn man sie als ein Ganzes der Form anerkennen soll.

181.

Aesthetischer Charakter des mimischen Künstlers.

Da der menschliche Körper das Object ist, an welchem die mimischen Bewegungen und Zeichen wahrgenommen werden; so ist ein wohlgestalter Körper die erste Bedingung der ästhetischen Ankündigung des mimischen Künstlers, weil das Anschauen der körperlichen Schönheit des Mimikers die Theilnahme und das Wohlgefallen an allen seinen Aeußerungen erhöht.

Dieser Körper muß zugleich dazu geeignet seyn, die verschiedenartigsten Gebärden mit Leichtigkeit hervorzubringen und darzustellen, eine Fertigkeit, die, selbst bei der glücklichsten Ausstattung von Seiten der Natur, eine vielseitige und sorgfältig berechnete Uebung der natürlichen Anlagen zur Mimik verlangt.

Mit diesen natürlichen Talenten und mit der Kultivirung derselben muß aber ein feines und richtiges Gefühl in Verbindung stehen, das alle, auch die kleinsten und unmerklichsten, Modifikationen in den Stellungen und Bewegungen auffaßt, und durchaus jede äußere Bewegung und Nüance derselben verwirft, welche die Totalität einer ästhetisch vollendeten mimischen Form zerstören könnte. (Dahin gehört das tiefe Senken des Kopfes, die schlaffe oder schiefe Haltung des ganzen Körpers, das Blinzeln und Verdrehen oder völlige Verschließen der Augen, das Schleudern der Hände bis über die Höhe der Schulter, oder das welke Herabhängen derselben, das mechanische Herausfahren mit der einen Hand um die andere, das beständige Demonstriren oder Drohen mit dem Zeigefinger, das häufige Zusammenfalten der Hände, das Zucken mit den Achseln, das Herumblicken auf die Zuhörer, ob man gefalle, — das Zerpaucken des Rednerpultes, das Suchen im Concepte, das Herunterlegen über das Pult, der Gebrauch des Schnupftobacks während der Rede u. s. w.)

Das mimische Spiel muß deutlich seyn, so daß man nicht nur die Zeichen selbst leicht wahrnimmt, sondern daß man auch ihre Geltung und Bestimmung genau versteht; natürlich, daß in ihnen keine Uebertreibung und Erkün-

stelung gefunden werde; lebhaft, indem sie die innere Thätigkeit der darstellenden Person versinnlichen und alles Schläfrige und Schleppende von sich ausschließen. Nie sollen sie Zwang, Verlegenheit oder Aengstlichkeit ausdrücken; nie dürfen sie ins Einförmige oder Lächerliche fallen. Dagegen muß ein natürlicher Anstand sie begleiten, Grazie muß sie umschweben, und Würde aus ihnen sprechen. Diese Würde schließt aber von der einen Seite eben so alles Niedrige, Gemeine und Pöbelhafte, wie von der andern allen Anschein des Hochmuthes und Stolzes von sich aus.

Soll aber das mimische Spiel eine ästhetische Totalität bilden; so müssen auch die einzelnen Bewegungen und Zeichen unmittelbar aus einander hervorgehen und auf einander folgen, sie müssen gleichsam, wie in der Musik die Töne, auf Einen Grundton zurückgeführt werden können, aus welchem sich ihre Ausweichungen, Schattirungen und Verbindungen, ihre abwechselnde Langsamkeit und Geschwindigkeit, und ihre steigende oder sich vermindernde Stärke mit Nothwendigkeit erklären lassen. Darin besteht die mimische Eumetrie. Doch verlangt diese Einheit des mimischen Spieles auch die Harmonie zwischen den einzelnen Bewegungen, so daß die einzelnen Zeichen und Gebärden unter sich übereinstimmen und zu einander passen.

Nie verstoße daher das mimische Spiel gegen das Gesetz der Sparsamkeit. Zu viele Action und Gestikulation ist beinahe auf der Kanzel und auf der Bühne noch lästiger und unerträglicher, als der gänzliche Mangel derselben.

182.

Die Mimik in Verbindung mit der rednerischen Darstellung.

Obgleich die allgemeinen Grundsätze des mimischen Spieles immer dieselben bleiben; so findet doch ein großer Unterschied in ihrer Anwendung statt, wenn dieses Spiel in der Pantomime ein in sich zusammenhängendes Ganze bilden, oder wenn dasselbe die declamatorische Darstellung des Redners oder Schauspielers begleiten soll.

Der Redner kann an sich nie in den Fall kommen daß er zu sprechen aufhöre und blos in mimischen Zeichen darstelle; selbst für den Schauspieler tritt dieser Fall nur höchst selten ein. Daraus ergiebt sich das Gesetz für den Redner, daß bei ihm das mimische Spiel dieselbe Geltung und Bedeutung hat, welche in der Musik dem accompagnirenden Instrumente in Hinsicht auf das obligate zukommt. Bei dem Redner ist die Declamation des ausgearbeiteten rhetorischen Products das erste, die Gesticulation aber das zweite. Diese darf daher nicht hervorstechend und die Declamation überwiegend, sondern blos unterstützend und begleitend seyn. Sie soll also auch nicht alles begleiten; sie folgt vielmehr, in einer bestimmten und sorgfältig berechneten Gradation, nur dem Wichtigern, und hebt durch ihr freies versinnlichendes Spiel die vorzüglichsten Gedanken hervor, die vermittelst der körperlichen Bewegungen und Zeichen dem Zuhörer noch stärker, als durch die bloßen Worte, zugeführt werden sollen.

Schon zwischen dem Redner, der vor einem Pulte oder auf der Kanzel steht, und dem Redner, der völlig frei vor einer Versammlung und in ihrer Mitte auftritt, findet ein wichtiger Unterschied statt. Der erstere wird nicht nach seiner ganzen körperlichen Form von den Zuhörern gesehen; sein mimisches Spiel beschränkt sich daher blos auf die zweckmäßige und ästhetische Bewegung der Hände und des Kopfes. Der letztere aber muß zugleich auf die ganze Haltung seines Körpers und auf die Stellung seiner Füße u. s. w. Rücksicht nehmen.

183.

Die Mimik des Schauspielers.

Die vollendete Darstellung der übernommenen Rolle aus einem Producte der dramatischen Poesie ist die ästhetische Aufgabe an den Schauspieler. Er unterscheidet sich also dadurch von dem Redner, daß er nicht in seiner eigenen, sondern in einer fremden Individualität spricht und handelt, und daß sein ästhetischer Werth von der wahren und vollendeten Versinnlichung des darzustellenden Charakters abhängt. In dem Geiste dieses Charakters muß er sich durch seine Kleidung, durch seine Sprache, durch seine ganze körperliche Haltung und durch sein mimisches Spiel ankündigen. Dieses Spiel wird daher, je nachdem es der darzustellende Charakter mit sich bringt, vielleicht manche Bewegung des Körpers von ihm verlangen, die ihm selbst nicht eigen ist und oft sogar mit seiner Individualität im Widerspruche stehet; dennoch kann er den Ruhm eines vollendeten Künstlers nur durch die völlige Angemessenheit seiner Darstellung zu dem

Charakter seiner Rolle behaupten. Während der Redner sich nicht von seinem Platze entfernen darf, steht es ihm frei, sich hin und her zu bewegen, sich den mitspielenden Personen zu nähern, oder sich von ihnen zu entfernen; selbst mehrere einzelne Zeichen und Aeußerungen, die an sich gegen die absolute Schönheit des mimischen Spieles verstoßen, werden für ihn in einzelnen Rollen nöthig seyn, wenn diese nach ihrer theatralischen Vollendung gegeben werden sollen (z. B. das Stampfen mit dem Fuße, — die Darstellung des Berauschten, des Schläfrigen, des Keckenhaften u. s. w.). Die Mimik des Schauspielers hat also dann ästhetische Vollendung, wenn sie durchgehends dem Charakter der darzustellenden Rolle angemessen ist, und diese Darstellung zweckmäßig unterstützt und begleitet.

184.

Pantomime, als ein in sich zusammenhängendes Ganze.

Das mimische Spiel bildet aber auch ein in sich zusammenhängendes Ganze, sobald dasselbe Ideen, Gefühle und Bestrebungen — ganz ohne begleitende Worte — versinnlichen und darstellen soll. Hier, wo jedes andere Mittel der Verständlichkeit der gebrauchten mimischen Zeichen und Bewegungen wegfällt und das mimische Spiel nicht blos zur Unterstützung und Begleitung dient, sondern die ganze darzustellende Handlung selbst einzig auf demselben beruht muß durchaus völlige Wahrheit, Deutlichkeit, Bestimmtheit und ästhetische Vollendung in demselben herrschen, wenn

anders die Folge und der Zusammenhang der mimisch dargestellten Handlung, bis zu ihrer Beendigung, in der Anschauung rein aufgefaßt werden soll.

185.

Der mimische Accent.

So wie der declamatorische Accent in dem einzelnen Worte die wichtigste Sylbe, und in einer ganzen Periode, das Hauptwort hervorhebt und bezeichnet; so besteht der mimische Accent in der hervorstechenden Bezeichnung einer Gebärde, welche irgend einen bestimmten innern Zustand versinnlichen soll. Der mimische Accent heißt entweder der progressive oder regressive, je nachdem die mimischen Bewegungen und Zeichen (besonders mit den Händen) sich entweder merklich heben, oder merklich sinken; er heißt der intensive, wenn er irgend einer Bewegung eine grössere Lebhaftigkeit und Stärke giebt, als der andern; er heißt der protensive, inwiefern er einer Gebärde eine verhältnißmäßig längere Dauer giebt, als den übrigen; er heißt der kontrastirende, wenn plötzlich, in Angemessenheit zu der Folge der Handlung oder zu den von den vorigen völlig abweichenden Ideen und Gefühlen, die den vorigen entgegengesetzten körperlichen Bewegungen eintreten (z. B. rauhe, wenn sanfte und milde vorhergegangen sind). Bei dem Redner und Schauspieler hängt der mimische Accent von dem declamatorischen ab, da ihre Gesten erst durch die damit verbundenen Worte Leben und Bezeichnung erhalten.

186.

Literatur der Mimik.

Die Mimik ist, als isolirte Kunst, noch wenig bearbeitet und größtentheils nur als Untergattung der Rhetorik und Schauspielkunst behandelt worden. — Das Beste über sie ist enthalten in

J. Jac. Engel, Ideen zu einer Mimik, 2 Th. Berl. 1785 f. (größtentheils mit Beziehung auf die Schauspielkunst — und nicht beendigt.)

Von den Gebärden, in J. Gebh. Ehrenr. Maaß Rhetorik, S. 185 — 274, — zunächst in rhetorischer Hinsicht. Besondere Auszeichnung verdient die Charakteristik der Gebärden in psychologischer Beziehung, S. 221 ff.

K. Aug. Böttiger, Entwickelung des Iffland, dischen Spieles in 14 Darstellungen auf dem Weimarischen Hoftheater. Leipz. 1797.

Giov. *Bonifacio*, l' arte de' cenni. Vened. 1616. 4.

Lud. *Cresollii* de perfecta oratoris actione et pronuntiatione libr. 3. Par. 1620. 4.

Iohn *Weaver*, treatise an action and gesture — an seinem Werke: History of the mimes and pantomimes. Lond. 1728.

I. G. *Berger*, de hypocrisi oratoria s. de eloquentia corporis. Vitemb. 1723. 4.

J. F. v. Göz, Versuch einer zahlreichen Folge leidenschaftlicher Entwürfe, gezeichnet und geätzt. Augsb. 1784. 4. 160 Bl.

J. F. Löwe, Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes. Hamb. 1755.

J. A. B. Bergsträßer, von der Stellung des Redners. Hanau 1771.

Regeln von dem äußerlichen Vortrage in der Redekunst, in dem Brem. Mag. 1 B. 2 St. S. 349. ff.

Von der äußerlichen Beredsamkeit, — in C. F. Bahrdt's Rhetorik für geistliche Redner (2te Aufl. 1798, Halle, von Büchling) S. 207. ff.

Ueber die Action angehender Prediger auf der Kanzel. Wittenb. 1791.

Herm. Heinr. Cludius, Grundriß der körperlichen Beredsamkeit für Liebhaber der schönen Künste, Redner und Schauspieler. Hamb. 1792.

Sulzer's Theorie unter den Artikeln: Gebärden, Th. 2, S. 314. ff. Anstand, Th. 1, S. 175 ff. Stellung, Th. 4, S. 461 ff.; Vortrag, Th. 4, S. 691. ff. und im Kurzgefaßten Handwörterb. über die schönen Künste die Artikel: Action, Th. 1, S. 14 f. Affect, Th. 1, S. 25 ff. Gebärden, Th. 1. S. 469 f.

Ueber die Pantomime: v. Einsiedel, Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst S. 59 ff. — W. C. L. *Ziegler*, de mimis Romanorum. Gött. 1788. — d'Aulnaye, de la saltation theatrale. Par. 1790.

9) Tanzkunst.

187.

Charakter der Tanzkunst.

Der Charakter der Tanzkunst besteht in der versinnlichten Darstellung innerer Gefühle und Leidenschaften vermittelst der reizenden Formen, die wir unserm ganzen Körper durch abwechselnde Bewegungen nach einem musikalischen Rhythmus geben. Nicht also darnach, ob der Tanz znm gesellschaftlichen Vergnügen oder im Theater geschehe, wird das Wesen der Tanzkunst bestimmt, sondern darnach, ob er bestimmte Gefühle oder Leidenschaften darstelle, und ob diese Darstellung ein in sich zusammenhängendes ästhetisches Ganze enthalte. — Da der Tanz nicht blos auf die Bewegung der Füße eingeschränkt ist, sondern der ganze Körper bei ihm in eine zweckmäßige und harmonische Thätigkeit gesetzt wird; so haben die Gesetze der Mimik auf die vollendete Ausführung eines ästhetischen Tan-

zes einen bedeutenden Einfluß. — Uebrigens ist der Tanz ein Kunstwerk des Raumes und der Zeit zugleich, da zwar die Bewegungen desselben im Raume wahrgenommen werden, nur aber durch ihre Succession ein ästhetisches Ganze bilden können.

Sobald der Tanz blos ein Werk des Mechanismus und der Gewohnheit, sobald er ein Sklave niedriger Leidenschaften wird, und Geilheit und Wollust sich in ihm ausdrückt; sobald er nicht die glückliche Mittelstraße zwischen Koketterie und Uebertreibung, und zwischen Steifheit und Aengstlichkeit hält; sobald verliert er seinen ästhetischen Werth, und seine Gruppen verwandeln sich entweder in Bacchanten oder Marionetten.

(Die neuesten Meister in der Tanzkunst: Gardel, Vestris, Vigano.)

188.

Eintheilung des Tanzes.

Der Tanz, in seiner ersten unvollkommenen Gestalt, ist schon ein Bedürfniß des Naturmenschen; nur daß er hier nicht als ästhetische Form erscheint. Dazu erhebt ihn erst der dem Menschen einwohnende Schönheitssinn und der veredelte Ausdruck der angeregten Gefühle durch körperliche Bewegungen, die einem musikalischen Rhythmus folgen. Denn ohne Musik ist kein vollendeter Tanz denkbar. Da aber die Musik schon an sich die menschlichen Gefühle und Leidenschaften darzustellen vermag; so muß diese Darstellung durch den Tanz, in welchem das Subject sich selbst zum

Kunstobjecte macht, noch mehr versinnlicht und verstärkt werden.

Wenn denn nun ein Ballet diejenige ästhetische Form ist, wo, durch mimische und tänzerische Bewegungen, Gefühle, Leidenschaften, Gesinnungen und Charaktere mit der höchsten möglichsten ästhetischen Ausbildung und Schönheit dargestellt werden; so kann man die Ballette in die gesellschaftlichen oder lyrischen, und in die theatralischen eintheilen. — Die erstern bilden die sogenannte niedere, die letztern die höhere Tanzkunst. Die erstern haben, bei ihren ästhetischen Darstellungen, zunächst das gesellige Vergnügen zum Zwecke und sind in ihrer Art das, was die Lieder in der Poesie und Musik sind, kleinere Kunstformen mit einem einfachen ästhetischen Charakter; die letztern aber arbeiten auf Erregung der Gefühle des höchsten Schönen, auf Entwickelung der ganzen Kraft aller Mittel der Kunst hin. — Die Allemande, Menuet, Polonoise, Angloise ꝛc. bezeichnen zwar im Ganzen das Eigenthümliche der verschiedenen Völker in der Art und Weise ihrer Nationaltänze; aber sie sind alle, als einzelne Formen, der ästhetischen Vollendung fähig.

189.

Das theatralische Ballet.

Man theilt die theatralischen Ballets, in welchen jedesmal eine bestimmte Handlung, mit Verwickelungen und Auflösungen, deutlich und ästhetisch vollendet dargestellt wird, in die historischen, deren Stoff ein Factum der Ge-

schichte ist; in die fabelhaften, deren Stoff gewöhnlich aus einem Mythus entlehnt wird (z. B. das Urtheil des Paris), und in die poetischen oder allegorischen, wo ein poetischer Stoff zum Grunde liegt. — Die Ballette können heroisch-tragische, idyllisch-sanfte und komische seyn. Die letztern müssen sich aber der niedrigen Possen enthalten, und eben so auf der Linie der Schönheit bleiben, wie die komischen Formen in der Dichtkunst. Die tragische Gattung ist entschieden zum Ausdrucke des Tanzes die geschickteste; sie gewährt große Gemählde, edle Stellungen und glückliche Theaterkoups, und da die Leidenschaften der Helden stärker sind, als die Leidenschaften gewöhnlicher Menschen, so wird die mimische Handlung dadurch wärmer, wahrer und verständlicher. — In der Oper hat man versucht, die Ballette mit dem Schauspiele und Gesange selbst zu vereinigen, und allerdings bringt die Verbindung so vieler Künste eine entscheidende Wirkung hervor. — Die für sich bestehenden Ballette werden gewöhnlich in mehrere Acte getheilt, und jeder Act hat drei, sechs, neun, zuweilen zwölf Entrées. Entrée nennt man nämlich im Ballette eine ohne mehrere Quadrillen der Tänzer, die durch ihre Pas, Attituden und Gesten den Theil der Handlung darstellen, der ihrer Rolle zukommt. — Die völlige Herstellung der Pantomimen der Alten, eine Erfindung der Zeit, wo die Poesie selbst auf dem Theater verstummen mußte, ist nicht zu wünschen, da das Drama, als Drama, erst durch Poesie und Dialog seinen eigenthümlichen Werth erhält.

190.

Bedingungen der ästhetischen Schönheit eines Ballets.

Soll das Ballet unter ästhetischen Gesetzen stehen; so muß sein Sujett durchgängig fähig seyn, durch mimische und tänzerische Bewegungen mit Deutlichkeit und Bestimmtheit dargestellt zu werden. Es muß in ihm Einheit der Handlung (nicht aber nothwendig Einheit der Zeit und des Ortes) herrschen; hauptsächlich aber muß die Einheit des Gefühls oder der Leidenschaft aus ihm hervorschimmern. Nichts desto weniger soll jeder Tänzer seinen eigenen Charakter festhalten und durchführen; denn sonst artet die Einheit der Darstellung in Einförmigkeit des ganzen Spiels aus, wodurch die ästhetische Wirkung zerstört wird. — Die Figuren müssen natürlich, reizend, aus und unter sich harmonisch verbunden, die einzelnen Bewegungen durchgehends das Resultat dieser Figuren, und die Musik, in Hinsicht auf den bestimmten Mechanismus des Rhythmus und des Ausdrucks der Gefühle, völlig dem Charakter des Ballets und seiner einzelnen Parthieen angemessen seyn. — Einzelne abgerissene Tänze, welche gar kein Ganzes, weder des Gefühls noch der Handlung ausmachen, dürfen nicht Ballette genannt werden; denn eine Reihe von Tänzen, die auf einander ohne Zusammenhang und innere Verbindung folgen, können wohl Kunststücke sehen lassen, aber nicht selbst eine ästhetische Kunstform bilden.

191.

Choreographie.

Die Choreographie ist die Kunst, vermittelst gewisser Zeichen die Stellungen und Bewegungen des Tänzers und die Gänge oder Bahnen des Tanzes eben so zu bezeichnen, wie man den Gesang durch Noten angiebt. Der Canonicus Thoinet Arbot stellte in seinem Werke Orchesographie im Jahre 1588 die erste Idee zu dieser Kunst auf; aber seine Erfindung bestand blos darin, daß er unter jede Note der Melodie die Bewegungen und Schritte des Tanzes schrieb. Beauchamps bereicherte diese Erfindung dadurch, daß er für die verschiedenen Arten von Schritten nnd Sprüngen gewisse und bestimmte Zeichen erfand, weshalb er durch einen Beschluß des Parlements für den Erfinder dieser Kunst erklärt wurde. Endlich brachte Feuillet in seinem Werke: Chorégraphie ou l'art d'ecrire la danse par characteres, das im Jahre 1701 erschien, (Teutsch in Tauberts vollk. Tanzmeister) durch Erfindung von Zeichen für die Beugungen, Erhebungen, Senkungen, Bewegungen der Füße und Aerme, für die Sprünge uud die bestimmten nach den verschiedenen Zeitmaasen abgemessenen Schritte und Gänge des Tänzers u. s. w. diese Kunst zur Vollkommenheit.

A. W. Winterschmid, kurze und leichte Anweisung, die Kompagnietänze in Choreographie zu bringen 1758.

C. Chr. Lang, choreographische Vorstellung der engl. und franz. Figuren in Kontretänzen Erl. 1763.

T. F. Petersen, practische Einleitnng in die

Choreographie oder Tanzzeichnungskunst. Schlesw. 1791.

J. H. Kattfuß, Choreographie, oder Anweisung zu den verschiedenen Arten der gesellschaftlichen Tänze. Leipz. 1800.

192.

Literatur der Tanzkunst.

Rinaldo *Corso*, Del Ballo. Bologna 1557. 8.

Fabric. *Carosso*, Il Ballerino. Vened. 1582. 4. (enthält Anweisungen zu italienischen, französischen und spanischen Tänzen.)

Thoinet *d'Arbeau*, Traité de la Danse. Par. 1589. 4.

Jo. Pasche, Beschreibung wahrer Tanzkunst. Frkf. 1707. 8.

Taubert, der vollkommene Tanzmeister. Leipz. 1709.

John *Weaver*, Lectures on the art of Dancing with a Treatise on Action and Gesture. Lond. 1721. 4.

Rameau, Maître à danser. Par. 1734. 8.

C. Chr. Lang, Anfangsgründe zur Tanzkunst. Erlang. 1751. 4.

Chr. *Pauli*, Les elemens de la Danse. Leipz. 1756. 8.

Noverre, Lettres sur la Danse et sur les Ballets, Lond. und Stuttg. 1760. — Teutsch, Hamburg 1769. (Das Hauptwerk über diese Kunst — zunächst aber für das theatralische Ballet.)

Gen. *Magri*, Trattato teoretico prattico di Ballo. 2 Th. Neapel 1779.

J. Gtfr. Grohmann, über die neuere Tanzkunst, im Modejournal 1804, März, S. 113. ff.

Mádel, die Tanzkunst für die elegante Welt Leipz. 1805.

Campan, Dictionnaire de Danse. Par. 1787.

Ueber die Tänze der Wilden: *Lafiteau*, Moeurs des Sauvages, Th. 1, S. 181. 203. 410. — Geschichte des Tanzes: *Bourdelot*, histoire de la Danse sacrée et profane, ses progrès et ses revolutions depuis son origine jusq' à present. Par. 1774. — Rambach von der Tanzkunst der Griechen, in s. Uebersetz. der Potterschen Archäologie, Th. 3, S. 617 ff. — *Zeltner*, de choreis veterum Iudaeorum. Diss. Lips. 1738. — Brömel, von den Festtänzen der ersten Christen. Jena 1701. 4.

Bendavid, über die Tanzkunst — in s. Beitr. zur Krit. des Geschmacks, S. 228 ff. enthält vorzüglich Rücksichten über den Einfluß des Geschlechtstriebes auf den Tanz.

Eberhards Aesthetik, Th. 3, S. 132. ff. enthält feine historische Bemerkungen, besonders S. 140 ff. S. 163 ff.

Vergl. die Artikel Tanz u. Tanzkunst bei Sulzer, und Ballet im kurzgef. Handwtb.

---

10) Schauspielkunst.

193.

Begriff der Schauspielkunst.

Der Charakter der Schauspielkunst beruht auf der zur vollendeten ästhetischen Form erhobenen theatralischen Darstellung einer dramatischen Dichtung vermittelst aller Bedingungen, durch welche ein dramatisches Product in der theatralischen Darstellung zur Totalität für die Anschauung gebracht wird. Diese Bedingungen sind zunächst, von Seiten der Schauspieler selbst: Sprache und mimisches Spiel, und von Seiten der Direction: die sorgfältige Berechnung der Decorationen und des Costüms im Geiste des darzustellenden Drama. — Die Schauspielkunst ist aber, im Verhältnisse zu den übrigen Künsten, Kunst des Raumes und der Zeit zugleich, indem ihre Formen zwar im Raume wahrgenommen, nur aber durch ihre Succession zur ästhetischen Totalität erhoben werden.

194.

Aesthetische Forderungen an den Schauspieler.

Der Schauspieler stellt, indem er sich selbst zum Objecte der Anschauung macht, nicht seine Individualität, sondern eine angenommene dar; er versinnlicht durch sein Spiel einen Charakter, der, wenn anders der dramatische Dichter seinem Berufe Genüge leistet, vermittelst der Darstellung als ein ästhetisches Ganze erscheinen muß. Soll nun der Schauspieler dieser hohen Forderung der Kunst entsprechen; so muß er, wie der Dichter, von der Natur mit glücklichen Anlagen zur dramatische Darstellung ausgestattet seyn, und sich durch rastlose Uebung in der Ausbildung dieser Anlagen, (die nie durch bloße Theorie des richtigen Spieles compensirt werden kann) dem Ideale der vollendeten dramatischen Darstellung nähern. Dazu gehört, daß er tief in den Geist und Charakter der darzustellenden Rolle eindringe und besonders ihr Verhältniß zu dem Ganzen des dramatischen Gedichts selbst nach allen daraus hervorgehenden Nüancen, und besonders das Verhältniß seiner Rolle zu allen übrigen Rollen des Schauspieles genau berechne. Er muß deshalb mit psychologischem Sinne das Eigenthümliche der Menschenklasse, zu welcher der darzustellende Charakter gehört, und dann das Individuelle dieses Charakters selbst, rein auffassen; der wirkliche Mensch, doch unter der idealischen Umgebung und Haltung, die er durch den dramatischen Dichter erhält, muß von ihm dargestellt werden. Durch diese Idealisirung der Wirklichkeit kann aber der Schauspieler eine Täuschung hervorbringen, die den Zuschauer unwillkührlich mit sich fortreißt, und ihn während des ma-

gischen Zaubers der Illusion in den Wahn versetzt, daß das dargestellte dramatische Product Wirklichkeit sey, und die demselben zum Grunde liegende Handlung eben itzt in der wirklichen Welt geschehe, so daß die handelnden Individuen ihre eigenen Angelegenheiten und Verhältnisse, mit aller Innigkeit des Gefühls und mit aller Stärke der Leidenschaft, auszudrücken scheinen. — Nicht alles aber, was der wirklichen Welt angehört, eignet sich als Stoff zur dramatischen Poesie und zur theatralischen Darstellung, ja vieles, was noch in die Sphäre der mahlerischen Darstellung gehören kann, muß von der Sphäre des mimischen Spieles auf dem Theater ausgeschlossen werden (z. B. auffallende körperliche Verrenkungen, — die langsame Todesmarter ꝛc.)

195.

Fortsetzung.

Der Schauspieler ist eben so unabhängig vom dramatischen Dichter ein selbstständiger Künstler, wie der Musiker vom Dichter eines Liedes oder einer Kantate ein völlig verschiedener Künstler ist. Deshalb wird auch über seinen ästhetischen Werth ganz unabhängig von dem ästhetischen Charakter des dramatischen Products entschieden; denn obgleich beides, der poetische Charakter der Rolle und die ästhetisch-vollendete Darstellung derselben, in der Darstellung selbst Eine Totalität ausmachen soll, so kann doch durchgehends die ästhetische Vollendung des Schauspieles von der mißlungenen Darstellung desselben durch die Schauspieler, und wieder die ästhetische Vollendung einer theatralischen Darstellung von den poetischen Unvollkommenheiten eines dramatischen

Products genau unterschieden werden. Auch ist der dramatische Dichter nicht, wie der Schauspieler, an die Schranken des Raumes bei seiner Darstellung gebunden; für ihn, um ein poetisches Ganze zu vollenden, gilt blos die Form der Zeit.

196.

Declamation und Mimik des Schauspielers.

Die Sprache und der Ausdruck der Rolle durch die Sprache muß allerdings das erste und nächste Studium des Schauspielers seyn; aber die Mimik, ob sie gleich in den meisten Fällen nur zur Begleitung und Unterstützung der Rede da ist, bedarf doch (wie bereits in der Mimik gezeigt worden ist) der sorgfältigsten Uebung und der weisesten Anwendung, um weder ins Gemeine, noch ins Ueberspannte zu fallen, um weder als Armuth und Dürftigkeit, noch als Luxus zu erscheinen.

Was aber den Ausdruck der Rolle betrifft; so muß der Schauspieler dem Ideale folgen, das er sich von einer Mehrheit von wirklichen Individuen, in Beziehung auf die darzustellende Rolle, abstrahirt hat. Er soll allerdings eine Kopie der Natur liefern, aber nicht die rohe Wirklichkeit; er soll nicht ein bestimmtes Individuum kopiren, sondern eine idealische Darstellung vollenden, die den reifen Geschmack des Anschauenden allein befriedigen kann, während die detaillirte Kopie der wirklich existirenden Individuen nur dem Pöbel gefallen wird. Nie darf er aber seine Rolle übertreiben, d. h. sie über die Grenzlinie der Schönheit hin-

ausführen. Es ist fehlerhaft, wenn jeder einzelne Schauspieler, selbst in den untergeordnetesten Rollen, hervorstechen und die Aufmerksamkeit des Publikums zunächst auf sich ziehen will; vielmehr muß der Schauspieler mit weiser Oekonomie berechnen, ob die Rolle, die er darstellt, eine Hauptperson oder eine untergeordnete Individualität enthält. Selbst aber in der Rolle der Hauptperson darf der Schauspieler, um sich eines bestimmten Effects zu versichern, nie die Mischung und Vertheilung von Licht und Schatten vergessen, durch welche er im freien Spiele der Darstellung nur die wichtigsten Parthien durch Sprache und Mimik hervorhebt, und die übrigen im Detail, doch ohne Nachlässigkeit des Spieles, gleichsam verschmelzen läßt.

197.

Fortsetzung.

In Ansehung der einzelnen Situationen, unter welchen der Schauspieler auf der Schaubühne handelt, muß er sich genau an die Winke und Angaben des Dichters, und an den Zusammenhang der ganzen Scene halten, damit er nicht etwas hinein lege, was an sich nicht darin liegt und liegen kann; besonders muß er sich bei dem Ausdrucke leidenschaftlicher Zustände der Leitung des Dichters überlassen, weil die Stärke und die Grenzen der Leidenschaft in jedem dramatischen Producte nothwendig nur aus dem Plane des Ganzen, und aus dem Verhältnisse der einzelnen Theile zu dem Ganzen bestimmt werden können.

In Hinsicht auf die Sprache hat der Schauspieler drei Nüançen des Effects für die Darstellung in seiner Gewalt: den Laut der Stimme, den Ton der Stimme, und das Zeitmaas derselben. Die Stärke oder Schwäche der Stimme ist an den Laut, die Höhe oder Tiefe aber an den Ton gebunden, und nach dem Zeitmaase der Aussprache wird die Langsamkeit oder Geschwindigkeit bestimmt. Durch die sorgfältige Berücksichtigung dieser drei äußern Modifikationen der Sprache gebietet der Schauspieler über alle Schattirungen, welche durch Sprache in der theatralischen Darstellung möglich sind. Im Ganzen aber ist der Laut das Organ des Verstandes und der Mittheilung von Begriffen, und der Ton das Organ des Gefühls. Die Monotonie aber ist der Tod der theatralischen Darstellung — Von selbst verstehet es sich, daß der Schauspieler (nach den bei der Declamation aufgestellten Regeln) richtig aussprechе und mit den ästhetischen Gesetzen der Articulation und Accentuation völlig bekannt, so wie mit der Grammatik der Muttersprache vertraut sey.

Wenn man die Sprache der Conversation als eine Hauptbedingung der guten theatralischen Darstellung empfiehlt; so muß dies unter der Einschränkung geschehen, daß darunter wirklich nur die Sprache der veredeltesten und geläutertsten Conversation der höhern Stände im gesellschaftlichen Leben verstanden werde, und daß sie nur in eigentlichen Conversationsstücken — in Schauspielen und Komödien, seltener im Trauerspiele — angewandt werden könne, immer aber in Hinsicht auf Articulation schärfer bezeichnend erscheinen müsse, als im gewöhnlichen Leben selbst.

198.

Uebrige Eigenschaften des Schauspielers.

In Hinsicht auf das Aeußere der theatralischen Darstellung muß der Schauspieler den Tanz kennen und verstehen, weil derselbe auf die Haltung und Stellung des Körpers und auf das ganze mimische Spiel von bedeutendem Einfluss ist; er muß die Menschen in der Wirklichkeit sorgfältig beobachten, und ihre Physiognomieen, ihre verschiedenen Grade, ihre Kleidung und ihr Betragen gegen ihres Gleichen und gegen die andern Stände der bürgerlichen Gesellschaft genau studiren; er muß die verschiedenen Kostüme des In- und Auslandes, des Alterthums, des Mittelalters und der neuen Zeit aus Schriften, Gemählden und Kupferstichen kennen lernen; er muß gute Schauspieler bei ihrem Spiele genau beobachten, um nicht durch die Routine zuletzt eine lästige Manier sich anzueignen; er muß die wichtigsten Schriften über seine Kunst, und zugleich über die Poesie und verwandten Künste lesen, um mit dem Geiste der Zeit fortzuschreiten und nicht frühzeitig zu veralten; hauptsächlich aber muß er seine Gesellschaft nicht in den niedern Ständen suchen, um nicht durch die Roheit und Unsittlichkeit seiner Individualität die Darstellungen der Kunst zu verdunkeln und zu zerstören.

Er muß dabei sein Gedächtniß ununterbrochen üben, und seine Rolle wörtlich erlernt haben, damit er nicht der Noth- und Nachhülfe des Soufleurs bedürfe, wodurch alle dramatische Illusion vernichtet wird; er muß in dem Augenblicke der Darstellung sich selbst vergessen und seine körperlichen oder geistigen Fehler und Mängel (z. B. Kränklichkeit,

Kurzsichtigkeit, Aufwallungen der Hitze ꝛc.) verbergen können; er muß sich im Ausdrucke und in der Darstellung durch seine ganze Rolle hindurch gleich bleiben, und nicht blos einzelne Scenen mit Vorliebe und Interesse spielen; er muß sich die Fertigkeit aneignen, die eintretenden Fehler bei sich und bei den Mitspielenden sogleich nachzuhelfen und sie unmerklich zu machen; er muß die angehenden Schauspieler mit Schonung zu übertragen und dem aufdämmernden Talente die nöthige Entwickelung und Ausbildung zu erleichtern verstehen; er soll nie das Gesetz der Sparsamkeit in den Lauten und Tönen, so wie in der Mimik vernachlässigen; er darf nie vergessen, daß er eine in sich zusammenhängende Handlung auf dem Theater ausführen hilft, und daß, wenn er gleich von dem Publikum beobachtet wird, er sich mit seinem Spiele nicht unmittelbar an dasselbe wenden und den Beifall desselben beobachten soll, denn er ist kein Redner auf der Tribune; endlich muß seine ganze Darstellung, von dem ersten Auftritte an bis zur letzten Scene, innere Einheit und nothwendigen ästhetischen Zusammenhang haben.

An Liebhabertheater kann, in ästhetischer Hinsicht, keine geringere Forderung gemacht werden, als an ein stehendes Theater selbst. Die ästhetischen Gesetze gelten in ihrer Sphäre so allgemein, wie die sittlichen in der ihrigen. Wenn also auch gleich die Zuschauer des Liebhabertheaters aus individuellen Rücksichten von den strengen Forderungen an die Kunst etwas nachlassen können; so sollten doch die Schauspieler auf dem Liebhabertheater sich keinen absichtlichen Verstoß gegen die Gesetze der Schönheit verzeihen.

Ueber die Eigenschaften des guten Schauspielers: Lessings Dramaturgie, Th. 1, S. 143 f. Th. 2 S. 268 f.

199.

Aesthetische Forderungen an die Direction.

Von Seiten der Direction wird zur Vollendung eines guten Schauspiels erfordert: eine zweckmäßige (nicht zu sparsame) Beleuchtung des Ganzen; eine angemessene, abwechselnde und gut bediente Decoration; ein gewandter und fertiger Soufleur, der aber durchaus nie die erste und nothwendigste Person der Schauspielergesellschaft werden darf; eine präcise Maschinerie, wozu auch die Decenz und Uebung der auftretenden Statisten gehört; ein rascher Gang des Stückes, der nicht durch zu lange und unnöthige Zwischenspiele der Musik zwischen den Acten aufgehalten wird; ein nach akustischen Regeln gebautes und einfach decorirtes Schauspielhaus, das für die Stadt, wo es angelegt ist, hinreicht, und auf jeden unerwarteten Vorfall mehrere Ausgänge hat, damit kein Unglück und keine Beschädigung der Zuschauer auf die Schuld der Direction falle; ein fähiger Regisseur, als die Seele der ganzen Schauspielergesellschaft, der das Ganze zu umschließen und mit besonnenem Urtheile in allen Theilen des Details und bei unerwarteten Ereignissen zu leiten vermag; der völlig unpartheiisch bei Vertheilung der Rollen ist, der selbst nur das für sich nimmt, was er wirklich zu leisten vermag, der über seinem Spiele nicht die Direction des Ensemble vergißt, der mit einem wohlwollenden, schicklichen Tone die

vorgefallenen Fehler ahndet, der das schlummernde Talent zu wecken, durch angemessene Rollen zweckmäßig zu beschäftigen, und die kleine Eifersucht zwischen den Individuen der Gesellschaft nur zur Vervollkommung des Ganzen zu benutzen sucht, der nie eine öffentliche Sittenlosigkeit oder Anfeindung der einzelnen Schauspieler begünstigt und nachsieht, sondern lieber dem Rufe und der Ehre der Gesellschaft die verdorbenen und unverbesserlichen Mitglieder der Gesellschaft aufopfert; der sein Publikum kennt, und die Kasse des Directors nicht geradezu vernachlässigt, der aber auch unter dem Publikum weder der Stimme des vornehmen, noch des geringern Pöbels unbedingt nachgiebt, sondern den Geist der wahren Kunst auf alle Weise befördert und aufrecht hält, und deshalb seine Befriedigung mehr in dem Lobe des kleinen Cirkels der Kenner, als in dem lärmenden Geräusch des großen Haufens findet.

200.

Literatur der Schauspielkunst.

The *Actor*. or a Treatise on the art of playing. Lond. 1750. 8. N. A. 1755.

Luigi *Riccoboni*, dell' arte rappresentativa, Capitoli sei, Lond. 1728. — L' art du théatre. Par. 1750.

Manfredi, L' Attore in Scena. Verona 1764. 8.

d' *Aubignac*, pratique du théatre. Amst. 1715. 3 Th. Teutsch von Steinwehr, Hamb. 1737.

Remond *de St. Albin*, Le Comedien. Par. 1749. (N. A.) übers. von Bertuch, Altenb. 1772.

Cl. *Villaret*, Considerations sur l' Art du Théa, tre. Par. 1758. 8.

Nougaret, de l' art du théatre — 2 Th. Par. 1769.

(*Sticoti*) Garrik, ou les Acteurs anglois, ouvrage contenant des observations sur l' art dramatique, sur l' art de la representation, et le jeu des acteurs. Par. 1769. (folgt St. Albin). Teutsch Kopenh. 1771.

St. *Aubin*, La reforme des Théatres. Par. 1787. (besonders gegen die Mißbräuche der herumziehenden Gesellschaften.)

Framery, de l'organisation des spectacles de Paris, ou Essai sur leur forme actuelle, sur les moyens de l' améliorer par rapport au public et aux auteurs. 1790.

Alb. G. Walch, von der Schauspielerkunst, dem Verhältnisse derselben gegen andere schöne Künste, und dem höchsten Grundsatze ihrer Regeln. Schleus. 1769.

J. R. M. Lenz, Anmerkungen über das Theater. Leipz. 1774.

Ernst Chstph. Dreßler, Theaterschule für die Teutschen, das erste Singschauspiel betreffend. Hamb. 1777.

Von der Schauspielkunst. Wien 1780.

Diderots Werke über das Theater, übers. v. Lessing. 2 Th. N. A. Berl. 1781.

A. W. Iffland, über Menschendarstellung auf teutschen Bühnen. Gotha 1784.

Rahbeck, Briefe eines alten Schauspielers

an seinen Sohn, — aus dem Dänischen von Reichel, Kopenh. 1785.

Hieher gehören auch: Lessings hamburgische Dramaturgie, — Engels Ideen zu einer Mimik, — Böttigers Entwickelung des Iffländischen Spieles, – Ifflands Almanach für Theater und Theaterfreunde auf 1807 ꝛc., und viele in den Theateralmanachen, kritischen Blättern ꝛc. zerstreute brave Aufsätze, die zur Schauspielkunst gehören.

Treffliche Ideen enthalten:

(v. Einsiedel) Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst. Leipz. 1797.

J. Koller, Aphorismen für Schauspieler und Freunde der dramatischen Kunst. Regensb. 1804.

Ueber die Geschichte der Schauspielkunst vergl. Sulzers Theorie ꝛc. Th. 4., S. 266 ff.

Ende.

Bayerische Staatsbibliothek München

SCHWAB GMBH
HANDBUCHBINDEREI
BAADERSTR. 41
80469 MÜNCHEN

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Pölitz, Karl Heinrich Ludwig,

Die Ästhetik für gebildete Leser

Bd.: 2

Leipzig (1807)
L.eleg.g. 297-1/2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574434-5